Peter Stoll

Zweites Augsburger Rokoko: Die Lauretanische Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich

1.

Gegen Ende der 1840er Jahre, also zu einem Zeitpunkt, als die Produktion religiöser Bücher in Frankreich stark im Ansteigen begriffen war,[1] begann die ‚Librairie catholique de P.-J. Camus'[2] mit der Publikation eines Lieferungswerkes zur Lauretanischen Litanei, jenem in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Paris entstandenen Wechselgebet zu Ehren der Gottesmutter, das seinen seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Namen seiner Beliebtheit bei Pilgern im mittelitalienischen Wallfahrtsort Loreto verdankt.

Im ‚Prospectus', der eine Kurzbeschreibung des Projekts und eine Subskriptionsaufforderung enthält,[3] lautet der Titel noch *Élévations sur les litanies de la t[rès]-s[ainte] Vierge*. Doch ist schon in diesem Werbetext von einem zum Ruhme Mariens errichteten ‚Monument' die Rede und wird diese Metapher dann bereits auf der Umschlagseite der ersten Doppellieferung zentraler Bestandteil des Titels:

> *Monument à la gloire de Marie. Litanies de la très-sainte Vierge, illustrées et ornées d'environ 60 gravures sur acier représentant, sous une forme symbolique, chaque invocation des litanies ... accompagnées de méditations pieuses.*

---

[1] Vgl. dazu die Graphik bei Claude Savart: *Les Catholiques en France au XIXe siècle : Le témoignage du livre religieux*, Paris 1985, S. 194. Aus ihr lässt sich ablesen, dass die Zahl religiöser Publikationen ab den späten 1840er Jahren stark zunahm, einen Höhepunkt zu Beginn der 1860er Jahre erreichte und einen starken Rückgang zu Beginn 1870er Jahre erlebte.
[2] Savart (wie Anm. 1, S. 103f.) hat auf der Grundlage der in der *Bibliographie de la France* verzeichneten religiösen Publikationen der Jahre 1851-70 eine Rangliste katholischer Verleger im Hinblick auf ihre Produktivität erstellt. Die Verleger auf den fünf ersten Plätzen der Liste brachten es im fraglichen Zeitraum auf 1000-2000 Publikationen; Camus, zusammengefasst mit seinem Nachfolger Leloup, folgt mit 87 Publikationen auf Platz 35. Sella nennt Camus 1997 einen ‚wenig bekannten' Produzenten von Andachtsbildern („editore di santini poco conosciuto"; Dolores Sella: *Santini e immagini devozionali in Europa dal secolo XVI al secolo XX*, Lucca 1997, S. 153).
[3] Siehe zum ‚Prospectus' auch Anm. 7.

Wie aus diesem Titel hervorgeht, bietet das Werk jeweils einen ‚symbolischen' Stahlstich („sous une forme symbolique") sowie einen wenige Seiten umfassenden Begleittext („méditation") zu jeder der 57 Anrufungen der Litanei.[4] (Die 56 ursprünglichen Anrufungen wurden Mitte des 19. Jahrhunderts durch eine Anrufung der ohne Erbsünde empfangenen Gottesmutter ergänzt.)[5] Zusammen mit dem Frontispiz, das alle 57 Anrufungen in einer Darstellung zusammenfasst, ergeben sich insgesamt 58 Stahlstiche, so dass die provisorische ungefähre Umfangsangabe („environ 60 gravures") nicht ganz erreicht wird.[6]

Dass das *Monument* Ende 1850 vollständig vorlag, lässt sich unschwer belegen: Diese Jahreszahl erscheint auf einer für das Gesamtwerk gelieferten Titelseite, deren endgültige Titelfassung nun lautet *Monument à la gloire de Marie*. *Litanies de la très-sainte Vierge [,] illustrées [,] accompagnées de méditations*;[7] außerdem ist die ‚Approbation' des Bischofs von Rodez, der angibt, alle Lieferungen gelesen zu haben, mit dem Allerheiligentag 1850 datiert.[8] (Der Katalog der Bibliothèque nationale de France verzeichnet auch Ausgaben mit dem Impressum 1851, 1853, 1858, 1866; das Werk wurde also mehrmals neu aufgelegt.)[9]

Weniger präzise lässt sich die Frage beantworten, zu welchem Zeitpunkt die erste der (laut ‚Prospectus') 30 Lieferungen erschien, da der ‚Prospectus' leider undatiert ist.[10] In einem mit dem 29. August 1849 datierten Empfehlungsschreiben für das Werk, das ebenfalls abgedruckt wurde, gibt der Bischof von Rodez an, sein Urteil basiere auf der Lektüre der ersten 10 Lieferungen;[11] und die Jahresangaben auf einem größeren Teil der Stahlstiche geben immerhin Aufschluss über deren Entstehungsjahr.[12] Diese Angaben lassen den Schluss zu, dass die einzelnen Anrufungen, wie bei einem Lieferungswerk zu erwarten, von der ersten Anrufung (‚Kyrie eleison', datiert 1847) bis zur letzten (‚Agnus Dei [...]', datiert 1850) im Wesentlichen nacheinander in der Reihenfolge gestochen wurden, in der sie auch in der Litanei aufeinander folgen, und dass das Frontispiz (datiert 1750) abschließend nachgeliefert wurde, um dem Gesamtwerk vorangestellt zu werden. Nicht ganz in dieses Schema

---

[4] Eine vollständige Auflistung der Anrufungen mit deutschen Übersetzungen enthält Anhang 2.
[5] Die Anrufung ‚Regina sine labe concepta' (‚Königin, ohne Makel der Erbsünde empfangen') wurde 1846 von Papst Pius IX. zunächst für die Erzdiözese Mecheln genehmigt; das entsprechende Dogma wurde 1854 verkündet. Walter Dürig: *Die Lauretanische Litanei: Entstehung, Verfasser, Aufbau und mariologischer Inhalt*, St. Ottilien 1990, S. 14f.
[6] Einen guten Überblick über die vollständige Serie gibt das Video auf den Web-Seiten von Flavio Cammarano, Turin (https://sites.google.com/site/caravaggio67/; zuletzt eingesehen Mai 2013). Diesem Video verdanke ich meine erste Bekanntschaft mit den Stahlstichen des *Monument*.
[7] Vgl. das Exemplar des *Monument* in der Bibliothèque nationale de France, D- 25072. Diesem Exemplar beigebunden sind der ‚Prospectus' und der Umschlag zur ersten Doppellieferung, aus denen hier zitiert wird.
[8] „Nous avons lu nous-même, à mesure qu'elles ont paru, toutes les livraisons des Litanies."
[9] Für die vorliegenden Untersuchung des *Monument* wird, abgesehen von den in Anm. 7 genannten Texten, ein Exemplar in Privatbesitz mit dem Impressum 1851 genutzt. Amaral nennt auch eine Ausgabe „Lille-Paris, J. Lefort , n. d. [but late 19th century]" (Rubem Amaral Jr.: „Bibliography of the Litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them", in. *Society for Emblem Studies Newsletter* 48, January 2011, S. 10-16, hier: S. 13.)
[10] Der ‚Prospectus' gibt an: „L'ouvrage sera publié en 30 livraisons, dont chacune se compose de deux gravures et de huit pages de texte." (S. [3]) Insgesamt enthält das Werk aber, wie bereits erwähnt, nur 58 Kupferstiche.
[11] „la lecture des dix premières livraisons de vos Litanies"; dieses Empfehlungsschreiben ist nicht zu verwechseln mit der ‚Approbation'.
[12] Für die Datierungen im Einzelnen siehe Anlage 2.

fügt sich, dass der Stich zur achten Anrufung (‚Spiritus sancte deus') 1847 datiert ist, während die Stiche unmittelbar davor und danach die Jahreszahl 1848 tragen; und noch stärker irritiert, dass die Stiche zu den Anrufungen 27 (‚Virgo clemens') und 31 (‚Causa nostrae laetitiae') 1846 datiert sind, obwohl bereits bei Anrufung 19 (‚Mater amabilis') erstmals die Jahreszahl 1849 auftaucht. Handelt es sich hier um Stiche, die als Probearbeiten angefertigt wurden, als sich das Projekt noch in der Planungsphase befand?

Wenn man trotz dieser Irregularitäten annimmt, dass die Jahreszahlen bei den nicht datierten Stichen nach dem Wahrscheinlichkeitsprinzip ergänzt werden dürfen (wenn man also z.B. für einen undatierten Stiche zwischen Stichen von 1849 ebenfalls das Entstehungsjahr 1849 ansetzt), so ergibt sich Folgendes: 1847 entstanden nur einige wenige Stiche (vier davon durch Datierung gesichert), so dass die ersten Lieferungen des Werks frühestens gegen Ende dieses Jahres auf den Markt kamen, vielleicht auch erst zu Beginn des Folgejahres; 1848 wurden deutlich mehr Stiche geliefert (insgesamt 18 Stiche in beiden Jahren); 1849 blieb die Produktion mit 14 anzunehmenden Stichen in etwa auf dem Stand des Vorjahres; 1850 lässt dann die Lieferung von 24 Stichen das klare Bestreben erkennen, das Projekt zum Abschluss zu bringen.

Was die an der Ausführung des Projekts Beteiligten angeht, so war dem ‚Prospectus' zufolge als Verfasser der Texte ursprünglich Abbé Louis-Marie-Joseph-Théodore Ratisbonne (1802-1884) vorgesehen,[13] doch nennt bereits die Umschlagseite der ersten Doppellieferung Abbé Édouard Barthe[14] in dieser Funktion. Für die Stahlstiche, die im Buch auch in den Empfehlungsschreiben der Bischöfe von Rodez und Cambrai hervorgehoben werden („la douce et céleste expression des gravures"; „tout le monde a été frappé de la beauté des gravures de cet ouvrage"), wurden laut ‚Prospectus' die besten verfügbaren Kräfte verpflichtet (S. [2]: „le concours des premiers artistes de la capitale pour l'ornementation du monument"); über ihre Identität geben die einzelnen Stiche nähere Auskunft.

52 der 58 Stiche nennen den Stahlstecher; in 42 Fällen verweist die Signatur dabei auf Angehörige der aus Chalons-sur-Marne stammenden bedeutenden Graphikerdynastie Varin. Streng genommen erlauben nur vier dieser Signaturen (‚P. Adolphe Varin', ‚P. A^{phe} Varin und ‚A^{dee} Varin', letztere zwei Mal vorkommend) eine eindeutige Zuweisung der Stiche an Pierre-Adolphe Varin (1821-1897) oder an dessen Bruder Pierre-Amédée (1818-1883), während sich die anderen Signaturen auf beide Brüder beziehen ließen (‚P. A. Varin' auf 36 Stichen, ‚A. Varin' auf zwei Stichen) bzw. in einem Fall (‚Varin') sogar der dritte Bruder Eugène-Napoléon (1831-1911) in Frage käme. Im Ausstellungskatalog zur Familie Va-

[13] ‚Prospectus', S. [2]: „nous nous sommes adressé à l'auteur de *l'Histoire de Saint Bernard* ... nous avons nommé M. l'abbé Ratisbonne"

[14] Die Titelseite identifiziert Barthe als ‚Chanoine honoraire de Rodez'. Sein 1885 in *Polybiblion* abgedruckter Nachruf bezeichnet ihn als ‚ancien professeur au collège de Saint-Affrique' und gibt an, dass er am 20. Mai dieses Jahres im Alter von 83 Jahren verstorben sei. (*Polybiblion : Revue bibliographique universelle, partie littéraire.*, Deuxième série, tome 22, 1885, S. 76). Für die Jahre 1851-70 hat Savart (wie Anm. 1) katholische Autoren mit 4 oder mehr Publikationen zusammengestellt. Für 31 dieser Autoren sind 20 oder mehr Publikationen verzeichnet (der Spitzenreiter der Rangliste bringt es auf 312 Einträge); für Barthe konnte Savart sieben Publikationen nachweisen.

rin nennt Abele die Serie *Litanies de la Vierge* unter den Werken Pierre-Adolphe Varins;[15] doch soll die Frage der Aufteilung der Stiche unter die Brüder Varin hier nicht weiter erörtert werden.[16]

Weitere Signaturen belegen, dass an der Ausführung der Stahlstiche neben der Familie Varin noch andere Künstler beteiligt waren, nämlich (Louis) Adolphe Portier (1820-1889; vier Stiche), Charles de Lalaisse (1811 - ?; vier Stiche) und Charles Beyer (1792- nach 1863; zwei Stiche).[17] In den Signaturen aller dieser Beteiligten folgt auf den Namen meist ein ‚s.' oder ‚sc.' für ‚sculpsit'; Portier verwendet auch ‚gravé par […]'. Erstmals erscheint der Name eines nicht der Familie Varin angehörigen Stechers auf dem Stich zur Anrufung 19 (‚Mater creatoris'), der nicht datiert ist, aber aufgrund der Datierungen der benachbarten Stiche 1849 entstanden sein müsste, als das Projekt bereits ins dritte Jahr ging und ca. ein Drittel fertig gestellt war. Es ist also denkbar, dass Stecher außerhalb der Familie Varin hinzugezogen wurden, um das Projekt zu beschleunigen.[18]

Den zahlreichen Stechersignaturen stehen nur zehn Fälle gegenüber, in denen die Tafeln explizit einen Vorlagenzeichner benennen, nämlich Claudius Joseph Ciappori (Ciappori-Puche, 1822-1887 oder 1888).[19] Ob aus diesem Befund zu schließen ist, dass in den anderen Fällen die Stecher nach ihren eigenen Zeichnungen arbeiteten, muss offen bleiben. Wer auch immer diese Zeichnungen anfertigte, durfte sich freilich nicht ganz seiner eigenen Erfindungsgabe überlassen, sondern musste sich, wie bereits aus dem ‚Prospectus' hervorgeht (S. [1]), an Vorgaben halten:

> Il existe un chef-d'oeuvre, très-rare et peu connu, anciennement sorti des mains des célèbres frères Klauber ... Ce sont ces gravures délicieuses que nous allons reproduire avec les perfectionnements dont l'art moderne les enrichira.

Auch im Vorwort (‚Introduction') des *Monument* selbst wird darauf hingewiesen, dass die Stahlstiche auf deutschen Kupferstichen des 18. Jahrhunderts basieren, die durch ihre Reproduktion im Medium des Stahlstichs der Vergessenheit entrissen werden sollten und in diesem Rahmen dann neue Begleittexte erhielten. Eigenartigerweise werden hier die Brüder Joseph Sebastian (1700-1768) und Johann Baptist Klauber (1712-1787),[20] ungemein

---

[15] Christine Abele: *Les Varins : Une dynastie de graveurs XVIIIe, XIXe, XXe siècles*, Ausst.- kat. Châlons-sur-Marne 1987, S. 20.
[16] Zu einem weiteren Indiz, dass die Stiche in der Mehrzahl auf Pierre-Adolphe Varin zurückgehen, siehe unten Abschnitt 5.
[17] Zu Portier siehe Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* 27, 1933, S. 289; zu Lalaisse Thieme-Becker 22, 1928, S. 239; zu Beyer *Allgemeines Künstlerlexikon* 10, 1995, S. 333; Einzelheiten zur Ausführung einzelner Stiche siehe Anhang 2.
Abele (wie Anm. 15) gibt als Umfang „50 planches" an. Die Zahl 50 entspricht weder dem tatsächlichen Umfang der Serie noch der Zahl der von Mitgliedern der Familie Varin signierten Stiche.
[18] Siehe hierzu auch Anhang 2.
[19] *Allgemeines Künstlerlexikon* 19, 1998, S. 139; Einzelheiten siehe Anhang 2.
[20] Die Lebensdaten nach *Hans-Jörg Künast: „Dokumentation: Augsburger Buchdrucker und Verleger", in: Helmut Gier [u.a., Hrsg.]: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 1205-1340, hier: S. 1272.*

produktive Schlüsselfiguren der Augsburger Graphikproduktion der damaligen Zeit, aber nicht mehr als Schöpfer der Serie genannt:

> En effet, vers la fin du XVIIIe siècle, de célèbres graveurs allemands publièrent une série de figures et d'images symboliques aussi ingénieuses que significatives, destinées à expliquer successivement aux yeux tous les titres que l'Église donna à Marie dans les litanies de Lorette, et enrichies des textes de la sainte Écriture qui lui sont applicables dans le sens littéral, dans le sens spirituel et dans le sens accomodatice. Mais ce chef-d'oeuvre sorti des mains de ces artistes célèbres est très-rare et peu connu. C'est dans le but de répandre ce magnifique monument de la gravure en l'honneur de Marie, que la reproduction en a été entreprise, embellie de tous les perfectionnements de l'art moderne, et accompagnée de méditations analogues à chaque image.[21]

2.

Die Stichserie der Brüder Klauber, auf die sich ‚Prospectus' und ‚Introduction' des *Monument* beziehen, war ursprünglich bestimmt für ein Buch, das zur Fülle katholischer Andachtsliteratur gehört, die im 18. Jahrhundert in Augsburg publiziert wurde. Es erschien erstmals 1749 im Verlag von Johann Baptist Burckhart:

> Lauretanische Litaney … Durch Klare Concept, faßbare Sinn-Bilder, Gleichnussen, und Biblische Figuren, In siben und fünfzig Kupffer-Stichen Nach Ordnung der Ehren-Titlen fürgestellt, Und mit kurtzer Beyschrifft erkläret Von Francisco Xaverio Dornn Ordinari-Predigern in Fridberg

Strukturell entspricht diese *Lauretanische Litaney* tatsächlich im Wesentlichen dem *Monument*: Sie enthält 56 Kupferstiche für die einzelnen Anrufungen sowie ein alle Anrufungen vereinigendes Frontispiz (die Anrufung zur Unbefleckten Empfängnis fehlt noch); auf jeden Kupferstich zu einer Anrufung folgt ein zweiseitiger, aus ‚Betrachtung' und ‚Gebett' bestehender Text, der u.a. auch die Kupferstiche näher erläutert. Verfasser der Texte war Franz Xaver Dorn, als Geistlicher tätig in dem vor den Toren Augsburg auf kurbayerischem Gebiet gelegenen Friedberg.[22]

---

[21] *Monument*, ‚Introduction', S. 7f.

[22] Das Prinzip, die Lauretanische Litanei auf diese Weise durch Bilder und Texte aufzubereiten, war nicht neu. Zu den Vorläufern gehören Peter Stoerglers *Asma poeticum Litaniarum Lauretanarum* (Linz 1636) und die *Elogia Mariana ex Lytaniis Lauretanis deprompta* des Kapuziners Isaak von Ochsenfurt (Isaacus Ostoviensis; Augustae Vindelicorum 1700), mit Kupferstichen nach August Casimir Redel; deutsche Ausgabe: *Marianische Ehren-Titlen In Der Lauretanischen Lytaney begrieffen*, Würtzburg u. Ochsenfurth 1703, Kupferstiche von Johann Sallver; in Anlehnung an Redel auch: *Elogia Mariana olim a A. C. Redelio ... concepta, Nunc ... inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa a Martino Engelbrecht, Chalcographo Augustano*, Augsburg : Engelbrecht, 1732. Der Einfluss dieser Serien auf die Klauberstiche ist gering.

Johann Baptist und Joseph Sebastian Klauber werden auf den Kupferstichen durchweg als ausführende Stecher und Verleger der Serie genannt, die sich, wie es bei umfangreicheren Serien aus ihrem Haus nicht selten der Fall ist, durch ein ausgesprochen heterogenes Erscheinungsbild auszeichnet. Diese Uneinheitlichkeit mag bis zu einem gewissen Grad auf qualitativ unterschiedlichen Stecherleistungen beruhen (neben den Brüdern Klauber waren möglicherweise weitere Werkstattmitglieder an der Ausführung der Serie beteiligt); in erster Linie ist sie aber sicher dem Umstand geschuldet, dass die Vorlagenzeichnungen von mehreren Künstler stammen, die sich qualitativ nicht alle auf demselben Niveau bewegen. So ist es zu erklären, dass in der Serie sowohl eher naive und gegen Mitte des 18. Jahrhunderts aufgrund der Ornamentik altertümlich wirkende Bilderfindungen begegnen als auch solche, die sich ganz auf der Höhe der Zeit bewegen und souverän die Stilmittel des ‚Augsburger Geschmacks' handhaben. Bedauerlicherweise nennt kein einziger Stich den Vorlagenzeichner, doch konnte Isphording in einem 1993 im Kunsthandel angebotenen Konvolut von Zeichnungen 33 Entwürfe für die *Lauretanische Litaney* identifizieren, die sich aufgrund von Signaturen und stilistischen Überlegungen zumindest teilweise Gottfried Bernhard Göz und Johann Wolfgang Baumgartner zuweisen lassen, zwei Hauptvertretern des Augsburger Rokoko. (Noch nicht näher untersucht ist, wer für die erwähnten schwächeren Bilderfindungen als Entwerfer in Frage kommt.)[23]

Neben den Zeichnern und Kupferstechern kann schließlich noch die Person einen Anteil an der Autorschaft der Serie beanspruchen, die die „Klare[n] Concept, faßbare[n] Sinn-Bilder, Gleichnussen, und Biblische[n] Figuren" (Titel) ausgearbeitet hat, die den Kupferstichen zu Grunde liegen. Dies war nicht der Verfasser der Begleittexte, Franz Xaver Dorn, sondern, wie dieser in seiner Widmungsrede an Maria Theresia Gräfin Truchseß von Waldburg-Zeil (verwitwete Gräfin Fugger von Wellenburg) erläutert, der bei Erscheinen des Buchs 1749 bereits verstorbene Jesuit Ulrich Probst (Landsberg 1690 – Augsburg 1748), langjähriger Prediger beim Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg und auch Beichtvater der Widmungsträgerin.[24] Dorn nennt den Konzeptor zwar nicht beim Namen, gibt aber durch das Wortspiel ‚Brobstuck' einen nur leicht verhüllten Hinweis auf seine Identität:

> [Er] hat vor ungefehr 8. Monathen ein ... Testament gemacht. Nemlich es hat diser Hocherleichtete Prediger ... auch die Lauretanische Litaney mit raren Sinn-Bildern Gleichnussen und Biblischen Figuren unlängst in 57. Kupffer-Stichen Wunder-schön

[23] Eduard Isphording: „Die Zeichnungen des Gottfried Bernhard Göz (1708 - 1774) zur Lauretanischen Litanei", in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1993, S. 274 – 299. Die dort besprochenen Zeichnungen befinden sich heute nicht im Germanischen Nationalmuseum (Auskunft Yasmin Doosry, 26.03.13.) Die Zuweisung der Vorzeichnungen an Göz ist insgesamt überzeugend. Es ist allerdings eigenartig, dass Isphording gerade für alle vier mit ‚Göz del.' signierten Zeichnungen annimmt, dass hier nur jeweils die Halbfigur bzw. das Medaillonbildnis Mariens von Göz stammt und der Rest von anderer Hand hinzugefügt wurde (‚Virgo veneranda', S. 20; ‚Virgo praedicanda', S. 291; ‚Foederis arca'; ‚Salus infirmorum', S. 294). Bereits 1737 war eine nach Göz'schen Vorlagen von Tobias Lobeck gestochene Serie zur Lauretanischen Litanei erschienen (*Insignia mariano-encomiastica*); die Klauberserie ist davon völlig unabhängig.
[24] Augustin de Backer, Carlos Sommervogel: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Nouvelle ed., Bd. 6, Bruxelles 1895, Sp. 1234ff.

> fürgestellet.[25] Nun dise Marianische Bildnussen hat dieser Geistliche Vatter Euer Excellenz als seiner Hochgeschätzten eyfrigisten Beicht-Tochter vor seinem Tod zu einen beständigen Angedencken vermacht ... Damit nun diser letzte Willen bald und genau erfüllet wurde, hab ich beschlossen einen Executorem abzugeben. Praesentiere also Euer Excellenz ... das vermachte Erbtheil, nemlich die in 57. Kupffer-Stichen abgebildete Lauretanische Litaney als ein Kunst- und BROBSTuck desjenigen, dessen Namen ich eben genennt habe; dediciere aber zugleich meine denen Kupffern beygesetzte einfällltige Zeilen ... aus keiner anderen Absicht als daß andurch das Lob MARIAE vergrössert werde. [fol)(r ff.]

Diese Zeilen legen nahe, dass die von Propst kurz vor seinem Tod 1748 konzipierten Klauber'schen Kupferstiche tatsächlich zunächst nicht als eigenständige Serie publiziert wurden, wie dies bei zahlreichen Augsburger Kupferstichfolgen der Fall war, sondern unter der Aufsicht des ‚Testamentsvollstreckers' Dorn in Verbund mit dessen Texten. Denkbar ist natürlich, dass die Serie darüber hinaus auch als reine Kupferstichfolge verkauft wurde, da ein theologisch versierter Betrachter der Texte Dorns nicht unbedingt bedurfte, um sich anhand der Bilder in die Litanei zu vertiefen. Zu bedenken ist aber, dass sich der im Buch als Frontispiz genutzte, alle Anrufungen versammelnde Kupferstich nur bedingt als Titelblatt einer selbstständigen Stichfolge eignet, da er keinen gestochenen Titel im eigentlichen Sinn (‚Litania lauretana' o.ä.) bietet. Zum Verkauf als Einzelblätter eigneten sich Kupferstiche, die jeweils eine Anrufung aus einer Litanei darstellen, wohl weniger.

Während über die Verwendung der Stichfolge außerhalb des Kontexts des Andachtsbuches nur spekuliert werden kann, kann kein Zweifel daran bestehen, dass sie im Rahmen von Buchveröffentlichungen weite Verbreitung fand. Die deutsche Ausgabe von Dorns Buch erlebte in Augsburg in den Jahren 1749-1840 insgesamt neun Auflagen (die 9. Auflage mit Erscheinungsjahr 1839 und 1840); dazu kommen drei Auflagen mit lateinischen Übersetzungen der Texte in den Jahren 1750-1771[26] sowie eine französische Ausgabe im Jahr 1781 (*Paraphrase des litanies de Notre Dame de Lorette*), deren anonyme Texte („par un serviteur de Marie") weitgehend unabhängig von Dorn formuliert sind.[27] Verlegt wurde das Buch bis zur 4. deutschen Auflage (1768) von Johann Baptist Burckhart, bei dem 1747 bereits Dorns *Geistliches Zeug-Hauß* erschienen war;[28] mit der 3. lateinischen Auflage (1771) wechselte es, wohl weil der Verlag Burckhart nicht mehr existierte, in das Verlags-

---

[25] Da einige Frontispize späterer Auflagen (siehe hierzu unten und Anlage 1) mit der Angabe ‚R.P. Udal. Probst S.I. invenit' versehen sind, wurde gelegentlich vermutet, Probst habe selbst die Vorzeichnungen für die Stiche angefertigt. Diese Vermutung kann spätestens mit dem Auftauchen der Vorzeichnungen als widerlegt gelten (Isohording, wie Anm. 23, S. 275).

[26] Einzelheiten zu sämtlichen Auflagen siehe Anlage 1.

[27] Die Ausgabe mit der Jahresangabe 1781 ist auf der Titelseite als „Premiere edition" bezeichnet, doch konnten keine weiteren Auflagen nachgewiesen werden. Weitere von den Brüdern Klauber verlegte französischsprachige Bücher: *Devotes affections, pour servir aux stations du chemin de la croix* (1774); *La quarantaine sacrée aux souffrances de J. C. ou la passion de notre seigneur Jesus-Christ*. (1788). Ignaz Sebastian Klauber (Sohn des Joseph Sebastian) hielt sich in den Jahren 1781-1790 in Paris auf (*Neue Deutsche Biographie* 11, 1977, S. 712-713).

[28] Die Illustrationen dieses Andachtsbuchs basieren zwar auf Zeichnungen von Johann Wolfgang Baumgartner, einem der führenden Augsburger Künstler seiner Zeit; doch wurden diese Vorlagen von Simon Thaddäus Sondermayr in Kupferstiche von nur mäßiger Qualität umgesetzt.

programm von Matthäus Rieger bzw. dessen Söhnen, deren Buchhandlung und Verlag zeitweilig zu den bedeutendsten ihrer Zeit zählten.[29] Die französische Ausgabe verlegten die Brüder Klauber selbst.[30]

Bemerkenswert an dieser Publikationsgeschichte ist nicht nur die Zahl der Auflagen, sondern auch der Umstand, dass das Buch noch nach 1800 mehrfach aufgelegt wurde: Zu einem Zeitpunkt, als auch in den kulturell konservativsten Gebieten des deutschen Sprachraums die Kunst der Klassizisten und Nazarener Einzug gehalten hatte, erschien das Rokoko offenbar immer noch als ein für populäre Andachtsgraphik und -literatur geeigneter Modus. Allerdings fand ein geistlicher Rezensent 1833 im Hinblick auf die 1831 erschienene 8. Auflage einerseits zwar lobende Worte („Jedenfalls sind die Kupfer nicht scandalös, und die reine Jungfrau erscheint durchaus nicht als freche Madonna, wie in den neumodischen Gebetbüchern für gebildete und aufgeklärte Christen"), konstatierte andererseits aber auch: „Die Kupfer sind allerdings etwas seltsam und der Druck alterthümlich."[31]

Vergleicht man nun die Kupferstiche in den verschiedenen oben erwähnten Ausgaben, so fällt zunächst auf, dass die Stiche in der 2. lateinischen Auflage aus dem Jahr 1758 von den Stichen in den beiden ersten deutschen Auflagen und in der 1. lateinischen Auflage (1749-1754) häufig abweichen. Wenn man die Unterschiede zwischen der Serie I (1749-1754) und der Serie II (1758) unter Anwendung eines vereinfachten Klassifikationsschemas zusammenfasst, so ergibt sich folgender Befund: In 8 Fällen handelt es sich um völlig unterschiedliche Bilderfindungen; in 20 Fällen kommt es zu signifikanten Veränderungen; in 29 Fällen weichen die Darstellungen nur geringfügig voneinander ab (Beispiele siehe unten). Keine der Änderungen greift freilich in die gedanklichen Konzepte der Kupferstiche auf eine Weise ein, die auch eine Umformulierung der Dorn'schen Begleittexte erfordert hätte; diese unterscheiden sich in den einzelnen Auflagen nur minimal, z.B. in orthographischer oder flexionsmorphologischer Hinsicht.

Einige, aber nicht alle der geringfügigen Abweichungen könnten sich durch Aufstechen erklären lassen. Dass aber auch in den Fällen, in denen sich die Darstellungen nur wenig unterscheiden, neue Druckplatten angefertigt wurden, legen die gestochenen Texte nahe. Neben voneinander abweichenden typographischen Einzelheiten lassen sich nämlich durchweg Unterschiede feststellen, wie die Schriftbalken ober- und unterhalb des Bildes im Verhältnis zum Bild positioniert sind bzw. wie die Schriftzitate innerhalb oder zu Seiten des Bildes platziert sind. Auch wechselt die Stechersignatur von ‚Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.' (Serie I) zu ‚Klauber Cath. sc. et exc. A.V.' (Serie II); das Frontispiz der Serie II nennt außerdem Probst als Konzeptor der Serie (‚R.P. Udal. Probst S.I. invenit.')

Die oben erwähnten, von Isphording publizierten Vorzeichnungen beziehen sich fast alle auf Bilderfindungen, die sich in I und II nur geringfügig unterscheiden; mit den von I

---

[29] Die spätesten von Burckhart verlegten Bücher, die im Bayerischen Verbundkatalog verzeichnet sind, datieren aus dem Jahr 1770, zwei Bände von Gervas Bulffers Predigtsammlung *Negotiator evangelicus* (Pars dominicalis, 2. Jahrgang; Pars festivalis, 2. Jahrgang) in 3. Auflage. Die beiden Bände des 1. Jahrgangs in 4. Auflage erschienen 1776 bei Rieger, wie dies auch bei den Auflagen von Dorns Buch ab 1771 der Fall war.

[30] „A Augsbourg, Aux Dépens des Freres Klauber, Graveurs en Taille-douce."

[31] *Literaturzeitung für die katholische Geistlichkeit*, 24. Jahrgang, Bd.4 (Oktober-Dezember), 1833, S. 60.

deutlich abweichenden Bilderfindungen in II lassen sich nur wenige in Verbindung bringen: die Vorzeichnungen für die Anrufungen ‚Regina martyrum' und ‚Regina confessorum' (beide Göz),[32] sowie die Vorzeichnung für ‚Mater admirabilis', die einzige nicht von Göz stammende Vorzeichnung aus dem Berliner Konvolut, die Isphording abbildet und die er mit Fragezeichen Johann Wolfgang Baumgartner zuweist.[33] (In allen drei Fällen sieht Isphording eine starke Diskrepanz zwischen Vorzeichnung und Kupferstich, woraus hervorgeht, dass er die Vorzeichnungen mit den Kupferstichen der Serie I verglichen hat.)[34]

Zwar gehen die Abänderungen in II nicht so weit, dass damit ein stilistisch und qualitativ weitgehend homogenes Erscheinungsbild der Serie erzielt wird, doch bedeuten sie in der Regel einen Fortschritt, eine Entwicklung hin zu anspruchsvolleren, ornamental aufwändigeren, moderneren Bildanlagen. In Anbetracht dessen erscheint es äußerst eigentümlich, dass die Serie II im Jahr 1758 ihre Vorgängerin nicht vollständig ablöst, sondern dass Serie I auch in späteren Auflagen wiederholt zum Einsatz kommt:[35]

1749: I
1750: I
1754: I
1758: II a
1763: II a
1768: I
1771: II a
1781: II b
1783: ?[36]
1798: I
1809: I
1831: I
1839: II b
1840: II b

[32] Isphording (wie Anm. 23), S. 295 ff.
[33] Isphording (wie Anm. 23), S. 296.
[34] Es scheint, dass Isphording (wie Anm. 23) auch im Falle der nicht von Göz stammenden und in seinem Aufsatz nicht abgebildeten Vorzeichnungen zu ‚Mater creatoris' und ‚Virgo clemens' Vorzeichnungen für II mit Stichen aus I verglichen hat, da er ‚erhebliche Abweichungen' beobachtet. (S. 279). Wenn er zu einer (ebenfalls nicht abgebildeten) Vorzeichnung zu ‚Auxilium Christianorum' im Cooper-Hewitt-Museum in New York bemerkt, sie entspreche der Stichausführung, so wird man daraus schließen dürfen, dass sie die Serie I vorbereitete (S. 279). Manche Vorzeichnungen enthalten Motive, die weder in I noch in II wiederkehren und auf der Zeichnung durchgestrichen sind (z. B. Sonne und Mond bei ‚Mater castissima', S. 285f.). Diese Zeichnungen erlauben damit interessante Einblicke in den Revisionsprozess zwischen Entwurf und Ausführung eines Kupferstichs.
[35] Siehe hierzu auch Anhang 1.
[36] Das einzige Exemplar dieser 5. deutschen Auflage aus dem Jahr 1783, das über elektronische Verbundkataloge nachgewiesen werden konnte, befindet sich in der New York Public Library und konnte für die vorliegenden Zwecke nicht eingesehen werden. Es ist dies ein gutes Beispiel dafür, dass die Andachtsbücher des 18. Jahrhunderts lange als Gebrauchs- bzw. sogar Verbrauchsliteratur betrachtet und ihnen nur eingeschränkte Sammelwürdigkeit zuerkannt wurde.

Die Buchstaben a und b in dieser Tabelle weisen auf einen Umstand hin, der die Sachlage weiter verkompliziert: Innerhalb der Serie II muss unterschieden werden zwischen der Variante IIa, die bis zur 3. lateinischen Auflage von 1771 im Einsatz ist, und der Variante IIb, die erstmals in der französischen Ausgabe von 1781 auftaucht und dann für alle weiteren Auflagen mit der Serie II genutzt wird. Diese Unterschiede beschränken sich auf zahlreiche Abweichungen bei der Ausbildung motivischer Einzelheiten und können bei flüchtiger Durchsicht der Serien leicht übersehen werden. Dass es sich bei IIb nicht einfach um Abzüge der aufgestochenen Platten für IIa handelt, sondern dass IIb neu gestochen wurde, geht allein aus Abweichungen bei der Gestaltung des gestochenen Textes hervor (typographische Einzelheiten; Position der Textbalken oben und unten bzw. der Zitate innerhalb und zu Seiten des Bildes); auch die Stechersignaturen grenzen IIa und IIb gegeneinander ab. Sie unterscheiden sich im Wortlaut zwar nur auf dem Frontispiz (IIa: Klauber Cath. Sc, et exc. A.V.; IIb: F[ra]tres Klauber Cath. sc. et exc. A.V.) und lauten ansonsten in IIa und IIb durchgehend ‚Klauber Cath. Sc, et exc. A.V.'; das mit ornamentalen Schwüngen versehene K des ‚Klauber' in IIb hebt sich jedoch auf den ersten Blick vom schlichteren K in IIa ab. Außerdem ist der Hinweis auf Probst im Frontispiz der Serie IIa in IIb nicht mehr vorhanden.

Eine vergleichbare Differenzierung innerhalb der Serie I scheint nicht erforderlich. Auch wenn sich das Erscheinungsbild der Kupferstiche dieser Serie in der 4. deutschen Auflage (1768) gegenüber dem der Stiche der Serie I in früheren Auflagen (1749, 1750, 1754) spürbar ändert, so dürfte dies durch signifikante Aufstecharbeiten begründet sein. Auch aus der Verkürzung der Stechersignatur in der Auflage von 1768 muss man nicht unbedingt schließen, dass neue Druckplatten angefertigt wurden; die nun fehlenden Bestandteile der Signatur können einfach aus der ursprünglichen Druckplatte getilgt worden sein. (1749, 1750, 1754 , Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.'; 1768: ‚Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc.' bzw. auf einigen Stichen ‚Ios. et Ioa. Klauber Cath.').[37]

Weitere kleinere Unterschiede im Erscheinungsbild der Serie in den folgenden Jahren lassen sich ebenfalls durch Abnutzung und Aufstechen erklären; nicht zuletzt liefert der gestochene Text der Serie I in den verschiedenen Auflagen ein Indiz dafür, dass durchgehend dieselben Platten verwendet wurden: Vergleicht man die Stiche zu einer bestimmten Anrufung in den verschiedenen Auflagen, die die Serie I enthalten, so stellt man fest, dass die Textelemente im Verhältnis zum Bild stets genau gleich positioniert sind.

Wählt man hingegen eine Anrufung, deren bildliche Umsetzung sich in I, IIa und IIb nur minimal unterscheiden, und vergleicht die Stiche aus I, IIa und IIb, so ergeben sich stets Abweichungen dieser Positionen. Wenn also neue Druckplatten angefertigt wurden, um eine bereits bestehende Bilderfindung weitgehend getreu zu kopieren, so ging dies trotzdem mit Änderungen bei den Textelementen einher; fehlen solche Änderungen (wie innerhalb der Serie I), so darf man annehmen, dass durchgehend dieselben Druckplatten verwendet wurden. Völlig ausschließen kann man natürlich nicht, dass neue Druckplatten

[37] Ganz fehlt die Stechersignatur in den Stichen ‚Virgo prudentissima' und ‚Regina confessorum' der Serie I, wie sie in der 8. deutschen Auflage 1831 verwendet wurde. Möglicherweise war sie auf den zugehörigen Platten so stark abgenutzt, dass ihre Reste einfach getilgt wurden.

auch einmal die Textelemente bis in alle Einzelheiten hinein kopierten; allerdings kann eine endgültige Klärung dieser Frage zur Serie I hier auch deswegen unterbleiben, weil sie im vorliegenden Kontext gegenüber der Serie II nur eine untergeordnete Rolle spielt (siehe dazu unten).[38]

Zeugen nun bereits die Augsburger Auflagen des Andachtsbuches von der Popularität der Stichserie (um die es hier in erster Linie geht, weniger um die Begleittexte), so wird sie, was ihre Verbreitung darüber hinaus und ihre Rezeption außerhalb Deutschlands angeht, zu einem möglicherweise einzigartigen Fall der Augsburger Kunstgeschichte: Bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde sie nämlich für außerhalb Augsburgs erschienene Publikationen in verschiedenen Sprachen kopiert und adaptiert, bald mit Übersetzungen von Dorns Texten, bald mit neuen Begleittexten versehen.[39] Es sind dies zunächst namentlich italienische und spanische Publikationen (was möglicherweise das Vordringen einiger Bilderfindungen der Kupferstiche bis in den lateinamerikanischen Raum erleichterte);[40] doch wurde die Serie auch für eine ungarisches Gebetbuch verwendet[41] oder für die *Stigtelyke uytbreidung der Litanie van O. L. Vrouwe van Loretten*, erschienen 1760 (oder 1761) in Brüssel.[42] In letzterem Fall wurden keine Kopien angefertigt, sondern, wie die Stechersignaturen belegen, Abzüge von Klauber'schen Platten verwendet.[43]

Die Rezeption der Serie durch Kopien und Adaptionen setzte sich im 19. Jahrhundert fort, in dessen weiterem Verlauf dann auch photomechanische Reproduktionsmethoden für Neuauflagen in mehreren Ländern genutzt wurden. Derartige Neuauflagen begegnen bis in die neueste Zeit hinein; als Beispiel seien genannt Hans Hermann Groers *Rufe von Loreto* (Wien 1987 bzw. Maria Roggendorf 1991), die die Klauber'schen Kupferstiche (als Vorlage diente ein Exemplar der 3. deutschen Auflage von 1763) mit neuen „Erwägungen" versehen, die sich ganz in der Tradition der Dorn'schen Texte an Betende und Meditierende richten (und weniger an kunsthistorisch Interessierte).

---

[38] Isphording (wie Anm. 23, S. 275) beschränkt sich noch auf eine extrem vereinfachende und in dieser Form nicht haltbare Aussage: „Allerdings sind die Kupferplatten der späteren Auflagen zum großen Teil auf- und neugestochen worden, wirken dunkler und verlieren weiter an stecherischer Qualität." Amaral (wie Anm. 9, S. 10 f.) gibt erste, allerdings noch pauschale Hinweise darauf, dass Kupferstiche in unterschiedlichen Versionen vorliegen. Er beobachtet bereits zutreffend, dass in der zweiten lateinischen Ausgabe 1758 erstmals signifikante Änderungen auftreten: „But even in the 18th-century editions by the Klaubers themselves, from the second onwards, there were some variations in the design of several plates as compared tot he first ones." (S. 10); „some of the plates suffered substantial changes or were thoroughly replaced by other images in subsequent prints" (S. 11); „beginning from this ed. [1758] some plates are different" (S. 13).

[39] Amaral (wie Anm. 9).

[40] Zur Rezeption im spanischsprachigen Raum: Santiago Sebastian: „La imprenta valenciana como difusora del espiritu del Rococó", in: *Cimal* 2 (1979), S. 34-36; M.ª Assumpta Roig i Torrento: „Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)", in: *Archivo español de arte*, Vol. 56, No. 221 (1983), S. 1-18. Vorzügliches Anschauungsmaterial zu Reflexen der Serie in der kolonialen Kunst bieten die Web-Seiten von *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*, http://colonialart.org/ (zuletzt eingesehen Mai 2013).

[41] Farkas Cserey: *Isten annyának, a boldogságos szeplőtelen szép Szűz Máriának Lórétomi Litániában lévő nevezetek rendin folyó dícsérete*, Bécs : Trattner, 1772; Stiche von Jakob Adam in Wien; vgl. Isphording (wie Anm. 23, S. 275).

[42] ‚Approbatie' am Ende des Buches 26. Oktober 1760.

[43] Es handelt sich um Abzüge der Serie IIa, die erstmals 1758 in der 2. lateinischen Auflage von Dorns Buch verwendet wurden.

3.

In Frankreich begann die produktive Auseinandersetzung mit der Serie etwas verspätet; den Anfang bildete, zumindest nach bisherigem Kenntnisstand, die hier vorrangig interessierende, in den Jahren 1846-50 entstandene Stahlstichserie in Barthes *Monument*. Auch wenn hier nicht der Versuch erfolgen kann, alle Verzweigungen der Rezeptionsgeschichte der Klauber-Litanei in einen kulturgeschichtlichen Kontext einzuordnen, so mag man für die Stahlstichadaption im *Monument* immerhin einen Einfluss des Neurokoko vermuten, das in Frankreich unter Karl X. in Mode kam und sich über die Revolution von 1848 hinaus großer Beliebtheit erfreute; zunächst ein „Legitimations-, Repräsentations- bzw. ‚Memorial'-Stil"[44] des Adels, der dann aber auch von bürgerlichen Schichten aufgegriffen wurde. Studien dazu, ob das Rokoko größeren Einfluss auf die religiöse Graphik im Frankreich des mittleren 19. Jahrhunderts ausübte, liegen freilich nicht vor.

Will man nun, wie es auf den folgenden Seiten geschehen soll, näher untersuchen, wie sich die Stahlstiche des *Monument* zu ihrem Augsburger Vorbild verhalten, so ist zunächst zu klären, welche der drei oben unterschiedenen Serien der Klauberstiche (I, IIa, IIb) als Vorlage genutzt wurde. Es handelt sich, wie exemplarisch anhand einiger weniger Beispiele belegt werden soll, um die Serie IIb; ein Befund, der insofern kaum überrascht, als gerade die französische Ausgabe des Andachtsbuchs aus dem Jahr 1781 diese Serie IIb enthält. Auch die Datierung der als Vorlage dienenden Kupferstiche ‚gegen das Ende des 18. Jahrhunderts' („vers la fin du XVIIIe siècle") in der Einleitung des *Monument* spricht dafür, dass die Stahlstecher ein Exemplar dieser französischen Ausgabe nutzten.[45]

Wie wichtig es ist, die Stahlstiche im *Monument* nicht mit einer beliebigen Ausgabe des Dorn'schen Buchs zu vergleichen, mag zunächst die Gegenüberstellung der Klauber'schen Kupferstiche zur ersten Anrufung ‚Kyrie eleison' mit dem entsprechenden Stahlstich belegen. Der kompositorisch ausgesprochen biedere Kupferstich der Serie I (Abb. 1) reiht vor einem in Frontalansicht gegebenen Altar, dessen Ornamentik für die Mitte des 18. Jahrhunderts altertümlich wirkt, brav die Rückenfiguren von Geistlichen und Messdienern und lockert die geradezu ängstliche Symmetrie nur dadurch etwas auf, dass sich einer der Beteiligten zum Betrachter hin umwendet;[46] in Serie IIa/b (Abb. 2-3) ist diese eher bescheidene Erfindung ersetzt durch eine wesentlich komplexere Bildanlage mit extravaganter Rocaillearchitektur (nach einer Vorlage von Johann Wolfgang Baumgartner?). Zöge man nun zum Vergleich mit dem Stahlstich im *Monument* (Abb. 4) die Serie I heran, so könnte man also die völlig falsche Schlussfolgerung ziehen, der Stahlstecher habe in diesem Fall auf einen nicht der Klauberserie zugehörigen Stich zurückgegriffen oder vielleicht sogar

[44] Robert Stalla: „ ‚... mit dem Lächeln des Rokoko'. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert", in: *Der Traum vom Glück : Die Kunst des Historismus in Europa* , Ausst.-kat. Wien 1996, Bd. I, S. 220-237.

[45] ‚Introduction', S. 7.

[46] Diese Bilderfindung könnte inspiriert sein vom Stich zur Anrufung ‚Christe eleison' in *Elogia Mariana* (1700) bzw. den davon abhängigen Stichen (siehe Anm. 22).



Abb. 1: Klauber 1750 (I)



Abb. 2: Klauber 1763 (IIa)



Abb. 3: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 4: *Monument* 1851

selbst ein Rokoko-Pasticcio ersonnen; vergleicht man hingegen mit der Serie II, so kommt man zu dem korrekten Ergebnis, dass der Stahlstecher sich ganz im Gegenteil relativ eng an die Vorlage hält.

Bei genauerer Betrachtung kann man sogar entscheiden, dass dem Stahlstecher nicht IIa (Abb. 2), sonder IIb (Abb. 3) als Vorlage diente, da die beiden Versionen in mehreren Einzelheiten voneinander abweichen. Die unterschiedliche Typographie und Platzierung der Textelemente in IIa und IIb (man vergleiche etwa das Verhältnis zwischen dem ‚est' der Textzeile unten und der ornamentalen Leiste darüber) spielen bei dieser Entscheidung keine Rolle, da die Textelemente des Stahlstichs weitgehend eigenständig gestaltet sind; es geht allein um Abweichungen bei einzelnen bildlichen Motiven. Am auffälligsten ist wohl, dass sich die Quaste an der von den Putten rechts außen gehaltenen Draperie in IIa links von der Kerze befindet, in IIb hingegen rechts von der Kerze (ein Unterschied, der sich nicht durch Aufstecharbeiten erklären lässt und auf unterschiedliche Druckplatten für IIa und IIb schließen lässt); die Position der Quaste im Stahlstich entspricht IIb. Und es lassen sich weitere Fälle benennen, in denen IIa und IIb Varianten aufweisen und der Stahlstich die Variante aus IIb übernimmt: So kehren die in IIa noch fehlenden und erst in IIb auftauchenden Ornamente auf der Altarmensa und der Kasel des Zelebranten (Schulterbereich) im Stahlstich wieder; so ist der Durchblick links von der Monstranz in IIa nur mit schwach erkennbarem Gestrichel gefüllt, in IIb hingegen mit den fallenden Blättern (?), die auch im Stahlstich wiedergegeben sind; so folgt der Stahlstich bei den Einzelheiten des Ornaments in der linken unteren Bildecke IIb und nicht IIa; und so ist das Ornament rechts vom Dreifaltigkeitssymbol in IIa nur angedeutet, in IIb hingegen ausgeführt.

Auch bei der Anrufung ‚Regina confessorum' wird die vergleichsweise schlichte, stark symmetrisch strukturierte Bilderfindung der Serie I (nicht abgebildet) in Serie II durch ein wesentlich dynamischeres Ensemble ersetzt (nach einer Vorzeichnung von Gottfried Bernhard Göz; siehe unten Abb. 28).[47] Wieder ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass der Stahlstich auf II basiert, und wieder ergibt sich bei näherem Hinsehen, dass der Stahlstich in den Einzelheiten den Varianten der Version IIb folgt (Abb. 5-7; man vergleiche die Physiognomie der Maria, die gewellte Haarlocke links von ihrem Kopf, Einzelheiten der textilen Struktur, z. B. an der Brust unmittelbar unterhalb der Perlenkette; selbst die Anzahl der Perlen verbindet den Stahlstich mit IIb).

Stellt man die Versionen I, IIa und IIb des Kupferstiches zur Anrufung ‚Turris eburnea' (Abb. 8-10) dem entsprechenden Stahlstich gegenüber (Abb. 11), so scheidet im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Beispielen die Version I nicht bereits auf den ersten Blick als Vorlage für den Stahlstich aus; I, IIa und IIb unterscheiden sich nämlich nur in Einzelheiten (wobei es wieder nur um das Bild geht, nicht um die Textelemente, anhand derer sich die Versionen zwar relativ schnell als unterschiedlich zu erkennen geben, die aber für den Vergleich mit dem Stahlstich keine Rolle spielen). Ein vergleichender Blick auf Details zeigt dann freilich, dass sich der Stahlstecher an der Version IIb orientierte. In dem in Abb. 12-15 gegebenen Beispiel ist dies z.B. auf den ersten Blick daran ersichtlich, dass der

[47] Isphording (wie Anm. 23), S. 296f.

Stahlstich das als Füllung verwendete Schuppenmuster nur aus IIb übernommen haben kann.

Wenn nun zum Zweck des Nachweises, dass den Stahlstechern des *Monument* die Klauberstiche in der Version IIb vorlagen, in den vorangehenden Abschnitten das Augenmerk auf solche Fälle gelenkt wurde, in denen sich die Stahlstiche eng an die Vorlage halten, so darf daraus nicht der Schluss gezogen werden, dass die Stahlstiche insgesamt die Serie IIb im Sinn einer Annäherung an eine Faksimileausgabe reproduzieren. Dies ist keineswegs der Fall, was auch nicht weiter überraschen wird, hatten doch bereits der ‚Prospectus' und die ‚Introduction' des *Monument* dem künstlerischen Fortschritt zu verdankende ‚Verschönerungen' angekündigt (‚Prospectus', S. [2]: „gravures ... que nous allons reproduire avec les perfectionnements dont l'art moderne les enrichira"; ‚Introduction', S. 7 f.: „embellie de tous les perfectionnements de l'art moderne").

Es ist freilich fesselnd zu verfolgen, in welch unterschiedlichem Maße die Kupferstichvorlagen einer Bearbeitung unterzogen werden, wie Einzelheiten bald getreu kopiert werden (wofür oben bereits ein paar Beispiele gegeben wurden), bald im Sinne einer dem Rokoko völlig fremden Ästhetik umgeformt werden, wie der eine Stahlstich nur behutsam adaptiert und den Rokokocharakter weitgehend wahrt, der nächste dann von der Vorlage nur noch die Grundzüge der Komposition übernimmt und sich bei der Neugestaltung in keinster Weise um historisch-stilistische Korrektheit bemüht; immer wieder kommt es auch zu Modifikationen, die Bildinhalte und Bildaussage betreffen.[48] Als Sonderfall ist noch anzumerken, dass der Kupferstich ‚Mater castissima' als Vorlage für den Stahlstich ‚Mater intemerata' diente und umgekehrt der Kupferstich ‚Mater intemerata' als Vorlage für den Stahlstich ‚Mater castissima'. Da die beiden Anrufungen und damit auch die zur ihrer Veranschaulichung ausgewählten Konzepte gedankliche Berührungspunkte aufweisen, ist dieser Tausch möglich; warum er letztlich erfolgte, muss offen bleiben.

Auch eine pauschale Antwort auf die wesentlich interessantere Frage, warum die Kupferstiche für Barthes *Monument* in der vorliegenden Weise adaptiert wurden, lässt sich nicht geben. Dass die Adaptionen nicht in grundsätzlichen Vorbehalten gegenüber dem Rokoko gründen, ergibt sich allein daraus, dass einzelne Kupferstiche und größere Partien aus weiteren Stichen relativ getreu übernommen wurden, darunter auch für das Rokoko besonders charakteristische ornamentale Ensembles (z.B. die Rocaillarchitektur der ersten Anrufung ‚Kyrie eleison'), die im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert teilweise auf besonders großes Unverständnis stießen und die einer konsequenten Purifizierung, wäre sie beabsichtigt gewesen, als erstes hätten zum Opfer fallen müssen.

Ob die unterschiedlichen Adaptionsgrade auf die individuellen stilistischen Eigenarten verschiedener Vorlagenzeichner zurückzuführen sind, muss ebenfalls offen bleiben, da nur

[48] Es bedeutet also eine starke und im Grunde irreführende Vereinfachung, wenn man die Stahlstiche des *Monument* als ‚Kopien' der Klauberstiche bezeichnet; vgl. z.B. Remigius Bäumer [u.a., Hrsg.]: *Marienlexikon*, Bd. 4, St. Ottilien 1992, Artikel ‚Lauretanische Litanei' von Genoveva Nitz, S. 44: „Noch Mitte des 19. Jhs. wurde die Klauber'sche L[itanei]von dem Pariser Stecher Pierre Adolphe Varin kopiert." Vorsichtiger formulieren Abele (wie Anm. 15) und Amaral (wie Anm. 9, S. 13): „planches d'après les frères Klauber" bzw. „engravings by P. Adolphe Varin mostly after those by the Klaubers".

zehn Stahlstiche Ciappori als Zeichner angeben und die Identität des Zeichners ansonsten ungeklärt ist. Zwar weisen die zehn mit Ciapporis Namen versehenen Stiche durchweg Veränderungen mittleren bis hohen Grades auf, doch gilt dies auch für andere Stiche, auf denen sein Name nicht genannt ist, so dass sich die Stiche im Hinblick auf den Adaptionsgrad nicht in zwei klar gegeneinander abzugrenzende Gruppen (mit/ohne Nennung des Namens Ciappori) einteilen lassen.

Man wird es also vorläufig bei dem in seiner Vagheit nicht ganz befriedigenden Befund belassen, dass die Neuauflage der Kupferstiche von Wertschätzung des ‚Augsburger Geschmacks' zeugt, dass aber immer wieder das Bedürfnis bestand, die Produkte dieses Geschmacks umzuformen. Im konkreten Fall mag man dann Vermutungen anzustellen, warum ein bestimmter Eingriff in die Vorlage getätigt wurde. Zu fragen wäre auch, inwieweit die Adaptionen durch die Vorlagenzeichner in Eigenregie vorgenommen wurden und inwieweit sie von einer nicht an der künstlerischen Ausführung beteiligten, theologisch versierten Person eingefordert wurden, einem Pendant zu dem für die Konzepte der Klauberstiche verantwortlichen Jesuiten Ulrich Probst, das man am ehesten mit dem Abbé Barthe, dem Verfasser der Texte im *Monument*, identifizieren wird. Nahe liegend ist die Mitwirkung eines solchen Konzeptors an der Stahlstichserie insbesondere in den Fällen, in denen die Abwandlung der Vorlage Auswirkungen auf den Bildinhalt hat; man kann sie aber auch in den Fällen vermuten, in denen die Vorlage nur formal durchgreifend umgestaltet wurde.

Der eigentümliche Eklektizismus dieser Stahlstichserie, die das süddeutsche Rokoko bald imitiert, bald durch Eingriffe korrigiert oder durch weitgehende Umformung sogar negiert, soll nun im Folgenden anhand von exemplarischen Gegenüberstellungen einander entsprechender Kupfer- und Stahlstiche näher erläutert werden.[49] Die Abfolge orientiert sich dabei nicht an der Position der jeweils dargestellten Anrufung innerhalb der Litanei, sondern daran, wie weit sich der Stahlstich von der Vorlage entfernt. Den Anfang bildet demzufolge ein Paar, bei dem sich der Stahlstich sehr eng, stellenweise sogar fast im Sinne eines Faksimile, an der Vorlage orientiert; anhand dieses Paares werden dann auch einige grundsätzliche Punkte zu den Stichen der beiden Serien erläutert. Am Ende stehen zwei Paare mit Stahlstichen, an denen nichts mehr, betrachtet man sie isoliert von ihrem Kontext, die Herkunft aus dem Rokoko verrät. Dass bei den dazwischenliegenden Stufen der Grad der Metamorphose nicht mit mathematischer Präzision angegeben werden kann und die Beispiele auch etwas in etwas anderer Abfolge hätten angeordnet werden können, muss in Kauf genommen werden.

[49] Für die Klauberstiche wurde zu diesem Zweck die *Paraphrase des litanies de Notre Dame de Lorette* (1781) genutzt; für die Stahlstiche die Auflage des *Monument* aus dem Jahr 1851.



Abb. 5: Klauber 1763 (IIa)



Abb. 6: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 7: *Monument* 1851



Abb. 8: Klauber 1750 (I)



Abb. 9: Klauber 1763 (IIa)



Abb. 10: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 11: *Monument* 1851


Abb. 12: Klauber 1750 (I)


Abb. 13: Klauber 1763 (IIa)



Abb. 14: Klauber 1781 (IIb)


Abb. 15: *Monument* 1851

4.

Regina sanctorum omnium (Königin aller Heiligen; Abb. 16-21)

Der Kupferstich zur Anrufung ‚Regina sanctorum omnium' weist eine Struktur auf, die auch auf allen anderen Stichen zu einzelnen Anrufungen begegnet: Die bildliche Darstellung wird von zwei Textelementen gerahmt, der Anrufung (oben) und einem Bibelzitat (unten; hier: „Erit mons domus … Michae 4"). Dieser dreiteilige Aufbau kann durchaus an das Emblem erinnern mit seiner Abfolge Inscriptio-Pictura-Subscriptio; und man könnte den jeweils auf den Kupferstich folgenden Text Dorns sogar als erweiterte Subscriptio verstehen. Freilich entfernen sich die figurenreichen, teilweise aus mehreren Szenen bestehenden und inhaltlich dementsprechend vielschichtigen Darstellungen recht weit vom Grundtyp des Emblems, der einen relativ umgrenzten Sachverhalt für sinnbildliche Zwecke nutzt. Es stellt sich also die Frage (die hier aber nicht weiter verfolgt werden soll),[50] ob viel damit gewonnen ist, wenn man nach dem Muster Überschrift-Bild-Bildunterschrift gebildete Strukturen grundsätzlich als Embleme anspricht. Weitere Zitate (in der Regel biblischer Herkunft) sind auf den meisten Stichen an verschiedenen Stellen in das Bild integriert, auf dem Stich der ‚Regina sanctorum omnium' z.B. entlang des oberen Wolkenrandes und im unteren Bildbereich über der mittleren Bergkuppe.

Auch die bildliche Darstellung dieses Kupferstichs entspricht einem Schema, das in seinen Grundzügen auf fast allen Kupferstichen zu einzelnen Anrufungen wiederkehrt: Die großformatige wiedergegebene Gottesmutter dient als kompositorischer und/oder ideeller Mittelpunkt von komplexen, teilweise sinnbildlich zu verstehenden Ensembles aus figuralen, gegenständlichen, landschaftlichen und ornamentalen Elementen. Auf 45 Stichen ist es ein Brustbild, das auf diese Weise ‚kontextualisiert' wird; eine Aufgabe, die sich die Augsburger Druckgraphik der Zeit überaus gerne stellt und bei deren Lösung sie mit zahlreichen Varianten aufwartet. Die Klauber'sche Litanei gibt das Brustbild Mariens dabei meist gerahmt als ‚Bild im Bild' wieder (36 Stiche), verzichtet mitunter aber auch auf einen solchen Rahmen (9 Stiche). 10 Stiche weichen von diesem Schema ab, indem sie eine Ganzfigur zeigen; auf einem Kupferstich ist die Figur Mariens durch ein Marienmonogramm ersetzt (‚Sancta Maria').

Daneben gehören die Stiche auch zu einem in der Augsburger Graphik seit Ende der 1730er Jahre beliebten Typ, den man vereinfachend als ‚rahmenlos' bezeichnen könnte;

[50] Zur Problematik der Analyse derartiger komplexer Bild-Text-Strukturen als Embleme siehe Dietmar Peil: „Nobody's Perfect : Problems in Constructing an Emblem Database", in: Mara R. Wade (Hrsg.): *Digital Collections and the Management of Knowledge : Renaissance Emblem Literature as a Case Study for the Digitization of Rare Texts and Images*, Salzburg 2004, S. 45-64. Zum Aspekt Emblematik siehe auch Juan M. Monterroso Montero: „Emblemática e iconografía mariana : Imágenes emblemáticas de la ‚Litaniae Lauretanae' de Francisco Xavier Dornn", in: *Florilegio de estudios de emblemática : Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, 2002; Ferrol (A Coruña) : 2004; S. 541-551.




Abb. 16: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 17: *Monument* 1851



Abb. 18: Klauber 1840 (IIb)



Abb. 19: *Monument* 1851

ein Begriff, der sich hier auf die gesamte Darstellung bezieht: Die Darstellung als Ganzes wird nicht durch einen rechteckigen oder runden Rahmen klar umgrenzt, sondern die Bildelemente der Außenbereiche heben sich silhouettenartig vom Untergrund des Papiers ab.[51] Einzelne Bildelemente können dabei freilich eine rahmenartige Funktion übernehmen, wie z. B. die seitlichen aus Heiligenfiguren gebildeten ‚Säulen' oder die horizontale Erdplatte unten auf dem Stich ‚Regina sanctorum omnium', auf dem der Silhouettencharakter insgesamt nicht allzu stark ausgeprägt ist.

Inhaltlich bietet der mittlere Bereich dieses Stichs eine leicht verständliche Umsetzung der Anrufung. Der Rahmen um das Brustbild der gekrönten und mit einem Hermelinmantel bekleideten Maria wird weitgehend überlagert von sechs Heiligen des Alten und Neuen Testaments, die ebenfalls gekrönt sind bzw. ihre Kronen huldigend Maria darreichen und allein durch ihre Größe als hierarchisch der Gottesmutter untergeordnet gekennzeichnet sind.[52] Um dem Aspekt ‚sanctorum *omnium*' (meine Hervorhebung) zusätzlich Nachdruck zu verleihen, sind Ansammlungen nicht näher identifizierbarer, in weite Ferne gerückter und damit noch kleiner wiedergegebener Heiliger unterhalb des Marienbildes platziert, zu Seiten des Engels, der Maria eine weitere Krone auf einem Samtkissen präsentiert.

Eingefasst wird das Figurenensemble oben und unten von zwei Streifen, die die hierarchische Beziehung zwischen Maria und den Heiligen durch zusätzliche Metaphern zum Ausdruck bringen, neben den Insignien des Herrschertums (Krone, Zepter, Mantel) weitere Beispiele für sinnbildliche Komponenten, wie sie auf kaum einem der Stiche fehlen. Im oberen Streifen veranschaulicht der die Sterne an Helligkeit und Größe übertreffende Mond die Position Mariens im Kreis der Heiligen, was auch in dem dem Kupferstich an dieser Stelle beigegebenen und seitlich in zwei Blöcken angeordneten Zitat paraphrasiert wird („Velut inter Stellas Luna minores").[53] Im unteren Streifen steht der zentrale, seine Nachbarn überragende Berg für die über alle anderen Heiligen erhabene Maria; auf diese Metaphorik sind sowohl die den zentralen Gipfel überwölbenden Worte „Super eminet omnes" abgestimmt[54] als auch das Bibelzitat unterhalb der bildlichen Darstellung. („Erit mons domus Domini praeparatus in vertice montium. Micheae 4.")[55]

Dorns deutsche und lateinische Begleittexte, die dem Stich in den Augsburger Drucken des 18. und 19. Jahrhunderts beigegeben sind, beschreiben und erklären alle wesentlichen Bestandteile der Darstellung und verwenden dabei immer wieder Formulierungen, aus denen hervorgeht, dass sich der Text unmittelbar auf ein Bild bezieht (zu ‚Regina sanctorum omnium' z.B.: „Das Bild stellet oberhalb für den Mond unter denen Sternen, zum Zeichen, daß…", „Unterhalb wird fürgestellet ein ungemein hocher Berg … Was bedeutet wohl die-

[51] Rudolf Wildmoser: „Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke" [Teil 1], in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 18 (1984), S. 257-340, hier: S. 313ff.
[52] Beginnend rechts oben im Uhrzeigersinn: Petrus, Laurentius, Agnes, David, ein hl. König, Noah.
[53] „Gleichwie der Mond unter den geringeren Gestirnen". Es handelt sich hier nicht, wie bei den meisten Zitaten auf den Kupferstichen, um ein Bibelzitat, sondern um eine Abwandlung von Quintus Horatius Flaccus, Carmina 1,12: „Julium Sidus micat inter omnes, velut inter ignes luna minores".
[54] „Er [der Gipfel] überragt alle anderen."
[55] Micha 4,1: „Der Berg mit dem Haus des Herrn steht fest gegründet als höchster der Berge". Alle deutschen Übersetzungen der Bibelzitate hier und im Folgenden nach der Einheitsübersetzung.

ser Berg?“);[56] die deutschen Texte enthalten daneben Übersetzungen der lateinischen Zitate auf dem Stich. Es besteht also eine enge Wechselbeziehung zwischen den Bilden und Texten des Andachtsbuches. Während man sich freilich die Bilder auch unabhängig von den Texten als eigenständige Serie vorstellen könnte, die dann der Interpretation durch den Betrachter bedarf, sind die Texte unbedingt auf die Bilder angewiesen und hätten sich nicht dafür geeignet, dass man aus ihnen ein nicht illustriertes und damit preiswerteres Andachtsbuch zusammenstellt: Phrasen wie „unterhalb wird fürgestellt“ wären dann unverständlich, da ihnen der Bezugspunkt fehlt. Auch hätten die Texte nicht mit einer anderen, von den Konzepten der Klauber’schen Stiche abweichenden Serie zur Lauretanischen Litanei kombiniert werden können, da sie eben genau diese im Verlag Klauber gestochenen Konzepte erläutern.[57]

Die in etwa gleich langen französischen Texte der Ausgabe von 1781 kommentieren die Konzepte der Stiche in der Regel weniger umfassend; so benennt der Text zur ‚Regina sanctorum omnium‘ etwa im Gegensatz zu Dorn nicht die Maria flankierenden Heiligen und geht auch nicht auf die Mond-Sterne-Allegorie ein. Insgesamt seltener begegnen auch Formulierungen, die aus dem Text heraus auf die Bilder verweisen und damit den Text an die Bilder binden. („C’est pourquoi on a représenté sur l’image les Anges & les Saints offrants à Marie leur couronnes …“, S. 107).

Wendet man sich nun zu Vergleichszwecken dem entsprechenden Stahlstich in Barthes *Monument* zu, so fällt zunächst etwas auf, was weniger mit den Bildern selbst als vielmehr mit ihrer unmittelbaren Umgebung zu tun hat. Die Kupferstiche in den Augsburger Andachtsbüchern sind stets ziemlich knapp beschnitten; in weniger sorgfältig gefertigten Exemplaren kommt es auch dazu, dass die ein oder andere Darstellung auf unschöne Weise nahe an einen Papierrand rutscht, dass sie nicht gerade auf der Seite sitzt oder dass es sogar zu Bild- bzw. Textverlusten im Randbereich kommt (Abb. 18). Im *Monument* sind die in etwa gleich großen Stahlstiche (bei der ‚Regina sanctorum omnium‘ misst der reine Bildbereich, also ohne begleitende Textzeilen, in beiden Fällen ca. 13 x 8 cm) so auf den Seiten platziert, dass sie auf allen Seiten von einem breiteren unbedruckten Rand umgeben sind (Abb. 19). Diese sorgfältige Rahmung (der auf den Textseiten im Vergleich mit den Andachtsbüchern breitere Stege entsprechen) betont den Charakter der Bilder als Kunstwerke und lässt sie besser zur Geltung kommen, indem sich das Schwarz und die Grauabstufungen nun wirkungsvoll von einer weißen Fläche abheben. Dass jede Bildtafel durch Pergamentpapier geschützt wird, verstärkt den Eindruck, dass es sich um wertvolle Objekte handelt. Während die Kupferstiche oft aufgrund der schlichten Machart der Andachtsbücher als Gebrauchsgraphik für Alltagszwecke erscheinen, versucht die Darbietung der Stahlstiche im *Monument* höheren ästhetischen, ansatzweise sogar bibliophilen Ansprüchen gerecht zu werden. Diese Zielsetzung wird bereits im ‚Prospectus‘ formuliert, demzufolge im

[56] Dorn, *Lauretanische Litaney*, 1749, fol. 53r. Die Erläuterungen Dorns werden im Folgenden stets nach dieser ersten deutschen Auflage zitiert. Wie oben erwähnt, unterscheiden sich die Dorn’schen Begleittexte in den verschiedenen Auflagen nur geringfügig.

[57] Zur unterschiedlich engen Bindung einer Kupferstichfolge an begleitende Texte siehe auch Peter Stoll: *Passio D. N. Iesu Christi in XLVI. Icones : Eine Kupferstichserie aus dem Verlag Göz–Klauber und ihre Texte*, Augsburg, Universität 2011.

Monument zum Lob Mariens die ganze Pracht (‚magnificences') der Buchkunst[58] und, wie bereits erwähnt, erstklassige Künstler (S. [2]: „le concours des premiers artistes de la capitale") aufgeboten werden sollen; man wagt sogar die Behauptung: „C'est, sans contredit, le plus bel ouvrage offert en souscription." (S. [3])

Betrachtet man den Stahlstich der ‚Regina sanctorum omnium' nun im Hinblick auf die Bild-Text-Disposition, so fällt auf, dass die an Embleme erinnernde dreiteilige Struktur hier wie auch auf allen anderen Stahlstichen aufgegeben ist: Das Bibelzitat unter der bildlichen Darstellung (auf dem Kupferstich als Subscriptio interpretierbar) verbleibt zwar an seinem ursprünglichen Platz; die Anrufung (auf dem Kupferstich als Inscriptio interpretierbar) ist nun aber nicht mehr über der bildlichen Darstellung, sondern unterhalb dieses Zitats platziert. Auf dem vorliegenden Stahlstich wird die emblematische Struktur des weiteren dadurch aufgelöst, dass anstelle des auf dem Kupferstich zweigeteilt in das Bild integrierten Zitats zu Mond und Sternen nun ein (neues) Zitat als durchgehender Balken oberhalb des Bildes zu stehen kommt, allerdings in so kleiner Schrifttype, dass es nicht als neue Inscriptio verstanden werden kann. Die Bild-Text-Disposition des Stahlstichs (bildliche Darstellung, oben und unten flankiert von Textzeilen in kleiner Type; darunter, deutlich abgesetzt, die Anrufung als Bildtitel in größerer Type) hat also nichts mehr mit emblematischen Mustern zu tun. Dies ist kaum als bewusste Abkehr von der Emblematik zu werten, sondern dürfte schlicht dem Umstand geschuldet sein, dass die Gattung Emblem in der Druckgraphik des 19. Jahrhunderts keine nennenswerte Rolle mehr spielte, ihre Produzenten mit den strukturellen Eigenarten der Gattung nicht vertraut waren und diese sich demzufolge bei der Platzierung der Textelemente ausschließlich von ästhetischen Kriterien leiten ließen. Zwar bezeichnet der ‚Prospectus' die Klauberstiche als „une série d'emblèmes et de figures symboliques" (S. [1]), woraus man schließen könnte, dass die Gattung ‚Emblem' noch im Bewusstsein war, doch bedeutet ‚Emblem' hier vermutlich einfach ‚sinnbildliche Darstellung' und wird nicht im Sinne einer spezifisch strukturierten Bild-Text-Kombination gebraucht.

Abgesehen von diesen formalen Abweichungen greift der Stahlstich auch in die Textsubstanz des Kupferstichs ein: Das dort vorgegebene Zitat zu Mond und Sternen wird, wie bereits angedeutet, durch ein anderes Zitat ersetzt, dem nun zwar aufgrund seines biblischen Ursprungs eine höhere Autorität zukommt, das aber den für die Bildaussage wichtigen Aspekt der hierarchischen Beziehung zwischen Mond und Sternen vermissen lässt. („Alia claritas lunae, et alia claritas stellarum. 1. Cor. 15. 41")[59] Im Stahlstich überhaupt nicht aufgegriffen wird schließlich die im Kupferstich oberhalb des zentralen Gipfels angebrachte Phrase „Super eminet omnes". Dies ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass die Stahlstiche grundsätzlich die in die bildliche Darstellung integrierten Textelemente der Kupferstiche in die Randzone rücken, wohl aus Gründen besserer Lesbarkeit, und dass es in diesem Fall nicht möglich war, diese Phrase so in der Randzone zu platzie-

[58] „En voyant la typographie épuiser ses magnificences pour donner du relief aux livres les plus ordinaires, nous nous sommes demandé pourquoi elle n'apporterait point également ses riches offrandes à la piété catholique; et nous l'avons sommée de célébrer les innombrables titres de notre Mère." (S. [1])

[59] 1 Korinther 15,41: „Der Glanz der Sonne ist anders als der Glanz des Mondes, anders als der Glanz der Sterne."

ren, dass ihr Bezug auf das entsprechende Bildelement (Berggipfel) klar gewesen wäre. Typographisch sind die Textelemente der Stahlstiche unabhängig von den Vorlagen gestaltet.

Man könnte sich darüber wundern, dass in einem auf Französisch abgefassten Andachtsbuch des mittleren 19. Jahrhunderts für diese Textelemente das Latein der Kupferstichvorlagen beibehalten wurde, zumal der ‚Prospectus' breite Rezipientenkreise für das Lieferungswerk anvisiert und hofft, dass Buch möge seinen Weg auch in ‚bescheidene Behausungen' („humbles demeures") finden.[60] Immerhin sind die französischen Übersetzungen sämtlicher Textelemente der Stahlstiche auf den als Schutz der Bildtafel dienenden Pergamentblättern abgedruckt, und zwar so, dass sie parallel zur Bildbetrachtung gelesen werden können, wenn das Pergamentblatt um- und der Stich freigelegt ist. Doch ist das Festhalten am Latein auf den Stahlstichen (will man es nicht als eher atmosphärisches Moment, als Konservieren einer historischen Patina interpretieren) nicht das einzige Indiz dafür, dass die gehobenen Bedürfnisse eines klerikalen oder zumindest theologisch gebildeten Publikums durchaus berücksichtigt wurden: Barthes Meditationen sind nämlich mit zahlreichen Fußnoten und Quellenangaben ausgestattet.

Die direkte Erläuterung der Konzepte der Kupferstiche, wie sie im ‚Prospectus' versprochen wird,[61] spielt dagegen bei ihm quantitativ eine geringere Rolle als in den (kürzeren) Augsburger Texten und erfolgt auch weniger systematisch als dies insbesondere durch Dorn geschieht. Ganz fehlen bei Barthe die aus dem Text heraus auf die Stiche verweisenden Formulierungen, die in den älteren Texten regelmäßig wiederkehren („Das Bild stellet oberhalb für …", „C'est pourquoi on a représenté sur l'image …"); Barthes Meditationen hätten also durchaus auch ohne Illustrationen gedruckt werden können.

Vergleicht man nun die bildlichen Darstellungen auf Kupfer- und Stahlstich zur Anrufung ‚Regina sanctorum omnium', so stellt man zunächst fest, dass der Stahlstich seine Vorlage in weiten Teilen detailgetreu kopiert und dass sich mitunter sogar Linienführung und Schraffuren eng an diese Vorlage halten (Abb. 20-21). Bei näherer Betrachtung zeigen sich dann doch einige Abweichungen; so ist z. B. der vergleichsweise großzügige Ausschnitt der Oberbekleidung der Maria auf dem Kupferstich nun auf dem Stahlstich durch ein zusätzliches Untergewand korrigiert. Dieses Bestreben, den heiligen Personen mehr Dekorum zu verleihen, äußert sich möglicherweise auch darin, dass der Stahlstich den rechten Unterarm der Maria bedeckt und die auf dem Kupferstich spielerisch zur Seite schwingenden Locken entfernt; etwas weniger bloße Haut zeigt auch der das Kissen mit Krone haltende Engel an der Brust und am linken Bein. Beispiele für diese Neigung der Stahlstiche, eine gewisse Unbefangenheit des Rokoko heiligen Personen gegenüber zu korrigieren, werden im Folgenden noch des öfteren begegnen.

---

[60] „Les Élevations... deviendront la lecture de tous les enfants de Marie. Ce beau volume sera recherché dans les humbles demeures comme dans les salons brillants, dans les retraites austères comme dans les institutions publiques, dans les silencieux oratoires comme dans les bibliothèques les plus somptueuses." (S. [1])

[61] „Le texte et les symboles s'éclaireront les uns les autres, et concourront simultanément aux louanges de l'auguste Mère de Dieu." (S. [2])



Abb. 20: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 21: *Monument* 1851

Auch der Vergleich der unteren Bildstreifen in den ‚Regina sanctorum omnium'-Stichen führt auf die Spur bezeichnender Unterschiede. In diesem Bildbereich übernimmt der Stahlstich zwar die eher nach dekorativen Prinzipien gestalteten als auf Naturbeobachtung beruhenden Berge, doch sind die seitlichen Vegetationsversatzstücke auf dem Stahlstich weit weniger stilisiert als auf dem Kupferstich. Auch diese Tendenz hin zu einer eher naturalistischen, an der Vedutenkunst des 19. Jahrhunderts orientierten Darstellungsweise findet sich immer wieder auf den Stahlstichen.

Nicht übersehen sollte man schließlich die auf dem Stahlstich ergänzten zarten Wolkenstreifen zu Seiten der oberen Heiligen und die Anstückungen im Wolkenbereich unterhalb König Davids. Sie sind bezeichnend für die Neigung der Stahlstiche, den für die Kupferstiche charakteristischen Eindruck von entlang der Silhouette ausgeschnittenen und auf den weißen Papiergrund applizierten Objekten abzumildern, indem sie einen atmosphärischen Hintergrund für diese Objekte mit ihren unregelmäßigen Konturen schaffen und indem sie die bildlichen Darstellungen insgesamt, auch wenn sie weiterhin rahmenlos sind, an eine konventionelle Rechteckform annähern.

Nun kommt im Fall der ‚Regina sanctorum omnium' allerdings bereits der Kupferstich einem Rechteck ziemlich nahe und die Technik, den Silhouettencharakter der Kupferstiche durch Füllmaterial zu konterkarieren, ist auf anderen Stahlstichen wesentlich deutlicher ausgeprägt. Fast interessanter sind die unscheinbaren Strichlagen deswegen, weil ihre Einfügung im Stahlstich Auswirkungen auf die Räumlichkeit der vom Kupferstich übernommenen Bildanlage hat. Auf dem Kupferstich besteht nämlich zwischen dem Sternenhimmel oben und der Berglandschaft unten, die von einem durch horizontale Streifen angedeuteten Himmel hinterfangen wird, keinerlei Zusammenhang. Die Frage, wie sich die zentrale Figurengruppe auf Wolken raumlogisch zu diesen beiden Streifen verhält, stellt sich damit erst gar nicht; es geht dem Kupferstich lediglich darum, die einzelnen Bestandteile der Darstellung auf der Fläche in einer ästhetisch befriedigenden Weise anzuordnen.

Auf dem Stahlstich hingegen vermitteln die Wolken andeutenden seitlichen Ergänzungen zwischen den beiden Himmelszonen und binden sie gewissermaßen zusammen. Diese Ergänzungen werden also dazu eingesetzt, um einen die gesamte Darstellung umfassenden Bildraum zumindest anzudeuten, was dann den Eindruck zur Folge hat, dass die zentrale Gruppe in diesem Raum schwebt. Man mag darüber spekulieren, ob aus diesen Bestrebungen in Richtung Verräumlichung mangelndes Verständnis für das unter dem Gesichtspunkt der Raumlogik völlig irrationale Konzept des Rokokostichs spricht oder vielleicht sogar latentes Unbehagen daran.

Kyrie eleison (Herr, erbarme dich unser; Abb. 22-23)

Der Kupferstich zur ersten der beiden ‚Kyrie eleison'-Anrufungen (nach einer Vorlage von Johann Wolfgang Baumgartner?) zeigt laut Dorn, „das Hochwürdige Gut, ausgesetzt auf einem der Mutter Gottes gewidmeten Altar … dann Maria wird genennt von vilen heiligen Vättern ein Altar, oder Tempel Gottes." (fol. 1r) Die Bildunterschrift („Laudis ejus plena est terra. Hab. 3")[62] bezieht sich auf die Tätigkeit der vor dem Altar Versammelten; sie ist auf dem Stahlstich näher an die bildliche Darstellung herangerückt und folgt der Kurve des ornamentalen Sockel, übersetzt damit gewissermaßen nachträglich den strengen horizontalen Textbalken des Kupferstichs in die ornamentale Sprache des Rokoko.

Ähnlich sanft geschwungen ist das auf dem Stahlstich zusätzlich eingefügte Schriftzitat am linken Bildrand. („Qui benedixerit tibi et ipse benedictus. Num. 24.9").[63] Ihm ist auf dem Pergamentdeckblatt befremdlicherweise als französische Entsprechung „Je vous bénirai devant le Seigneur. Gen. 27" zugeordnet. Ein Blick auf den Kupferstich klärt, wie es zu dieser Unstimmigkeit kam: Dort ist das Genesiszitat Maria in den Mund gelegt und als ein von ihr ausgehendes Schriftband in das Bild eingebaut. Die Stahlstiche vermeiden, wie bereits erwähnt, derartige Schriftzitate innerhalb der Bilder; im Zuge der Neupositionierung am Bildrand links außen wurde dieses Zitat dann freilich durch ein anderes ersetzt. Dies wiederum wurde beim Zusammenstellungen der Übersetzungen für das Deckblatt nicht berücksichtigt, so dass sich dort nun die Übersetzung des ursprünglichen Zitats aus dem Kupferstich findet.

Insgesamt gehört der ‚Kyrie eleison'-Stahlstich wie der zu ‚Regina sanctorum omnium' zu denen, die sich sehr eng an die Vorlage halten. Vom ersten Vergleichsbeispiel her bekannt sind auch bereits die zusätzlichen Strichlagen im Randbereich des Stahlstichs, die das Silhouettenhafte des Kupferstichs abmildern, einen atmosphärischen Raum schaffen für das architektonisch-figurale Ensemble und die Darstellung der Rechteckform annähern. Besonders ausgeprägt ist dieses Phänomen rechts außen, wo auf dem Kupferstich die von den Köpfen der Messdiener und der Vorhangdraperie eingeschlossene Fläche weißer, unbedruckter Papieruntergrund bleibt und die Silhouette damit tief ins Bildinnere einschneidet; auf dem Stahlstich hingegen wird diese Fläche gefüllt und zur Schaffung eines Bildraums genutzt.

Wenn nun dieses ‚Kyrie', obwohl es die durch und durch den Geist des Rokoko atmende ornamentale Extravaganz der Vorlage ohne Abstriche übernimmt, trotzdem nicht in gleichem Maße mit historischer Patina behaftet ist wie die ‚Regina sanctorum omnium' und sich schneller als Produkt einer späteren Zeit zu erkennen gibt, so hat dies freilich weniger mit der eben genannten Modifikation zu tun. Diese größere Distanz zur Vorlage ist darin begründet, dass zentrale und sofort ins Auge stechende Bestandteile der Darstellung, nämlich die Physiognomien von Maria und dem Kind, im Sinne des 19. Jahrhunderts geschönt und sentimentalisiert sind; eine Tendenz, die sich dann bei näherer Betrachtung auch beim

[62] Habakuk 3,3: „Sein Ruhm erfüllt die Erde."
[63] 4 Moses 24,9: „Wer dich segnet, ist gesegnet."





Abb. 22: Klauber 1781 (IIb)

Abb. 23: *Monument* 1851

klerikalen Personal vor dem Altar bemerkbar macht. Das Christuskind des Stahlstichs bietet außerdem wieder ein Beispiel für das Streben nach Dekorum, indem es nun nicht mehr so unbefangen wie auf dem Kupferstich seinen Bauch präsentieren darf und ein größerer Teil des nackten Körpers durch das Tuch verborgen wird.

Bei einem anderen auffälligen, nun wieder die gesamte Darstellung betreffenden Unterschied im Erscheinungsbild von Kupfer- und Stahlstich sollte man freilich nicht vorschnell annehmen, dass er gewandelten Stilidealen geschuldet ist. Wenn der Stahlstich Licht und Schatten wesentlich subtiler moduliert als der entsprechende Kupferstich und wesentlich stärkere malerische Effekte erzeugt (Leuchten der Hostie vor der dunklen Folie des Vorhangs!), so entfernt er sich damit zwar vom konkret als Vorlage dienenden Kupferstich, führt aber nichts ein, was dem Rokoko prinzipiell zuwiderlaufen würde: Zahlreiche Augsburger Kupferstiche der Zeit dokumentieren nämlich, dass malerische Beleuchtungseffekte sehr wohl angestrebt wurden. Wenn sie im Kupferstich des ‚Kyrie' schwach ausgeprägt sind, so liegt dies eher daran, dass hier ein Kupferstecher mit nur durchschnittlichen Fertigkeiten am Werk war, während der Stahlstecher das Potenzial seiner Technik im Hinblick auf extrem feine Linienführung und Wiedergabe differenzierter Schattierungen voll ausschöpfte. Der im ‚Prospectus' und im Vorwort des *Monument* erhobene Anspruch, die Reproduktion der Kupferstiche sei mit einer durch künstlerischen Fortschritt ermöglichten Verschönerung verbunden („reproduction ... embellie de tous les perfectionnements de l'art moderne")[64] wird in diesem Fall also durchaus eingelöst.

Spiritus sancte deus (Gott heiliger Geist; Abb. 24-25)

Der Kupferstich zur Anrufung des Hl. Geistes zeigt eine Interaktion zwischen Maria, ihrer Mutter Anna und dem Hl. Geist: „Das Bild", so Dorn, „ stellt für ... den heiligen Geist, welcher .... [Maria] zuverstehen gibt, daß er sie zu seiner Braut auserkisen … [Er] sagt zu Anna: Gibe mir deine Tochter zur Braut; Anna voll der Freud, antwortet dem Göttlichen Geist: Ich will dir meine Tochter geben, ruffet anbey zu Mariam: Sey gegrüst O Braut des heiligen Geists! ...[Maria] gibt die Antwort durch den um das Schildlein stehenden Text, und sagt: Gott hat mich mit einer guten Morgen-Gaab begabet." (fol. 8r f.)

In den Kupferstich sind diese Reden (wie die Rede der Maria auf dem ‚Kyrie eleison'-Kupferstich) als Schriftbalken eingebaut, die von den Sprechenden ausgehen und zum angesprochenen Gegenüber hinführen; lediglich die Worte der Maria nehmen die Form eines „um das Schildlein stehenden Text[es]" (Dorn) an, wohl um das bildinterne Textgefüge, dessen einzelne Elemente ohnehin aufgrund geringer Schriftgröße und des teilweise unruhigen Untergrundes nicht leicht lesbar sind, nicht allzu kompliziert zu machen. Der Stahlstich verbannt auch hier wieder, wie es bereits in den vorhergehenden Beispielen zu beobachten war, alle Schriftzitate aus dem Bildinneren und verlegt sie in den Randbereich.

64 ‚Introduction', S. 7f.





Abb. 24: Klauber 1781 (IIb)

Abb. 25: *Monument* 1851

Das kommt im vorliegenden Fall nicht nur der Lesbarkeit zugute, sondern wird auch für einen dekorativen Effekt genutzt: Die vier Zitate bilden zusammen mit dem Zitat am unteren Bildrand (der vom Kupferstich übernommenen Bildunterschrift) nun einen wellenförmigen fragmentarischen Rahmen, der die bildliche Darstellung an drei Seiten umschließt.

Was diese bildliche Darstellung selbst angeht, so folgt sie wiederum dem Kupferstich sowohl in der Gesamtanlage als auch in zahlreichen Einzelheiten. Doch da Adaptionstendenzen, die bereits in den beiden vorhergehenden Fällen zu beobachten waren, nun in verstärktem Maß zum Einsatz kommen und kombiniert werden, entfernt sich die Nachschöpfung insgesamt weiter von ihrer Vorlage. Noch deutlicher als in den beiden ersten Beispielen kommt z.B. das Streben der Stahlstiche nach Verräumlichung zum Ausdruck. Bereits der Kupferstich enthält ein stark räumliches Element, nämlich den zentralen Durchblick auf einen Garten mit in die Tiefe fluchtenden Baumreihen. Indem der Stahlstich die Kniefigur der Anna links und das architektonische Versatzstück rechts weiter auseinanderrückt und die einen Teil des Durchblicks verdeckende Pflanze weg lässt, kommt dieser den Bildraum in die Tiefe erschließende Garten nun wesentlich besser zur Geltung. Räumlichkeit und Tiefe entstehen auf dem Stahlstich auch durch die besonders atmosphärische, differenzierte Gestaltung eines von Wolken und Dunststreifen durchzogenen Himmels.

Auf dem Kupferstich bleibt es außerdem bei dem fensterartigen, durch rahmende Elemente vollständig gegen das Weiß des Papieruntergrundes abgegrenzten Durchblick; hier bestand keinerlei Interesse daran zu klären, wie sich die Gartenlandschaft, der das Ensemble ansonsten umgebende Raum und der Papieruntergrund zueinander verhalten. Auf dem Stahlstich hingegen wird nun das gesamte Ensemble von Himmel bzw. Wolken(dunst) hinterfangen (besonders auffällig im oberen Bilddrittel) ; fast könnte man meinen, der ‚Kanal', der sich nunmehr zwischen der Anna überwölbenden Architektur und dem Bildnismedaillon öffnet, habe es den atmosphärischen Phänomenen erlaubt, sich über den beengten Raum des Durchblicks hinaus auszubreiten. Was auf diese Weise erzielt wird, ist ein einheitlicher Bildraum. Das Medaillon, die Geisttaube, die Figur der Anna, die architektonischen Versatzstücke und der Garten sind nun sämtliche in diesem Bildraum verortet und nicht mehr, wie auf dem Kupferstich, weitgehend unräumlich auf dem Papieruntergrund arrangiert. Besonders deutlich wird dies am Medaillon, das auf dem Kupferstich eine auf die Fläche bezogene Funktion wahrnimmt, nämlich die Funktion, die Architekturen links außen und rechts unten miteinander zu verklammern; auf dem Stahlstich hingegen scheint das Medaillon tatsächlich im Raum zu schweben.

Zu diesem neuen Raumkonzept kommt auf dem Stahlstich eine Adaption der Maria an eine nicht mehr dem Rokoko entsprechende Ästhetik, wie dies ähnlich bereits auf dem Stahlstich ‚Kyrie eleison' zu beobachten war. Hier freilich ist die Adaption noch durchgreifender ausgefallen, indem nicht nur die Physiognomie sentimentalisiert wurde, sondern auch textile Strukturen und Haartracht vereinfacht, beruhigt und geglättet wurden; u.a. wurde das im Kupferstich über dem Kopf Mariens flatternde Tuch ein Opfer dieser den Rokokocharakter der Vorlage stellenweise geradezu negierenden Purifizierung. Die Maria entspricht damit ganz einer an Klassizismus und Renaissance orientierten Stilhaltung, wie sie im 19. Jahrhundert länderübergreifend in der religiösen Kunst dominiert. (Und fast von

selbst versteht es sich inzwischen, dass diese Maria nun ein wesentlich höher geschlossenes Kleid trägt als ihre Vorläuferin aus dem Rokoko.)

Stark abgewandelt gegenüber dem Kupferstich ist auch der Rahmen um das Brustbild der Maria. Hier handelt es sich freilich gerade nicht um eine Purifizierungsmaßnahme; ganz im Gegenteil wird gegenüber dem Kupferstich ein erhöhter ornamentaler Aufwand betrieben, der zumindest auf den ersten Blick auch den Geist der Vorlage wahrt. Bei näherer Betrachtung erscheint es freilich unwahrscheinlich, dass der Zeichner der (derzeit nicht nachweisbaren) Vorlage für den Kupferstich (Göz?), hätte er denn das Brustbild der Maria mit einem breiteren Rahmen umgeben, ein solches auf Rocaille weitgehend verzichtendes, aus massiven C-Bögen, Akanthus und Muschelornamenten zusammengesetztes Gebilde erdacht hätte, das gegenüber dem elegant-verspielten baldachinartigen Architekturversatzstück links außen schwerfällig und auch leicht altertümlich anmutet.

Für den Pflanzenschmuck des Rahmens gilt Ähnliches wie für den Rahmen selbst: Er fällt auf dem Stahlstich üppiger aus als auf dem Kupferstich, ist aber nicht im Stil der Vorlage weiterentwickelt. Sowohl das Blumenbukett unten, das die im Kupferstich vorgegebenen marianischen Blumen Rose und Lilie aufgreift, als auch der Bewuchs oben zeichnen sich durch einen der Vorlage fremden Realismus aus; bezeichnend ist insbesondere die Art und Weise, wie oben Gräser und Wiesenblumen auf dem Rahmen wachsen, als ginge es um eine Naturstudie und weniger um eine dekorative Anreicherung der Rahmenornamente. Solche Tendenzen weg von der Stilisierung hin zu mehr Realismus lassen sich auf dem Stahlstich auch an den Gewächsen links und rechts unten beobachten.

Fili redemptor mundi deus (Gott Sohn, Erlöser der Welt; Abb. 26-27)

Der Kupferstich stellt dar, wie der erzürnte Gottvater (links oben) der sündigen Menschheit, vertreten durch die Personifikationen der vier Erdteile (unten), mit einem Blitzbündel droht. Um ihn zu besänftigen, „zeiget [Maria] ihrem Sohn die Mütter-Brüst, so er gesogen; Christus hingegen zeigt seinem Göttlichen Vatter seine Wunden, und das Blut, mit dem er die Sünd der Welt ausgelöschet.“ (Dorn, fol. 7r)

Während die Bildanlage des Kupferstichs im Stahlstich beibehalten wird und sich Körperhaltung und Gewandung der meisten Figuren in ihren Grundzügen an der Vorlage orientieren, sind Physiognomien und Einzelheiten der textilen Strukturen nun fast durchweg im Sinne der Ästhetik des mittleren 19. Jahrhunderts überarbeitet. Im vorhergehenden Beispiel (‚Spiritus sancte deus‘) war es vor allem die Maria des Stahlstichs, die sich weit von der Rokokovorlage entfernte; hier nun erscheinen auf dem Stahlstich auch die sie unmittelbar umgebenden Figuren (Gottvater, Christus) als typische Schöpfungen des 19. Jahrhunderts und wird auch der unruhige Faltenwurf der Erdteilpersonifikationen des Kupferstichs auf dem Stahlstich in ruhiger fließende Bahnen gelenkt. Durchgehend beruhigt werden die Gewänder freilich nicht: Die Partie des Mantels Christi rechts vom Kreuz ist auf dem Kup-



Abb. 26: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 27: *Monument* 1851

ferstich vergleichsweise einfach strukturiert, während sie auf dem Stahlstich ein recht kompliziertes Faltenmuster ausbildet.

Der Stahlstich weist daneben im Unterschied zu den vorhergehenden Beispielen gegenüber dem Kupferstich motivische Abweichungen auf, die sich auf die inhaltliche Aussage des Bildes auswirken. Dass Maria auf dem Stahlstich nicht mehr ihre Brust entblößt, um den Sohn an die Muttermilch zu erinnern, dürfte sich wie die auch auf anderen Stahlstichen zu beobachtende Verhüllung von Körperteilen auf die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von Dekorum zurückführen lassen. (Das Motiv der Christus die Brust zeigenden Maria fehlt auch in Barthes Meditation.). Für zwei weitere motivische Eingriffe lässt sich nicht ohne weiteres eine Erklärung finden: Aus dem Stahlstich getilgt ist das Blitzbündel in der rechten Hand Gottvaters, dessen ausgebreitete Arme damit zu einer Art Segensgestus umgedeutet werden; und aus der Seitenwunde Christi geht auf dem Stahlstich kein Blut mehr auf die Erdkugel nieder, sondern ein Lichtstrahl. Die Umwandlung des zürnenden in einen segnenden Gott sowie des Blutes, das beim Auftreffen auf die Erdkugel in verschiedene Richtungen spritzt, in ein fast romantisch anmutendes Lichtphänomen nehmen der Darstellung einiges von ihrer Drastik und Schärfe, doch ist nicht klar, warum eine solche Abmilderung der Bildaussage angestrebt wurde, zumal Barthes Begleittext sehr wohl den göttlichen Zorn und das zur Erde niederströmende Blut erwähnt.[65] (Wahrscheinlich nur als eine Nachlässigkeit des Stahlstechers ist es zu werten, dass die auf dem Kupferstich deutlich erkennbare Wunde der rechten Hand Christ nun fehlt. Die auf dem Kupferstich ebenfalls gezeigte Wunde am linken Fuß Christi ist auf dem Stahlstich unter dem Mantel verschwunden, der nun fast bis an die Zehen reicht.)

Wiederum leicht erklärbar ist eine motivische Variation im unteren Bildbereich: Während sich das 18. Jahrhundert noch mit vier Erdteilpersonifikationen begnügen konnte, müssen Mitte des 19. Jahrhunderts nun fünf Erdteile berücksichtigt werden, nachdem sich Australien inzwischen ebenfalls als Kontinent etabliert hatte. Der Stahlstich löst diese Aufgabe so, dass er links die Personifikationen Europas und Amerikas und rechts vorne die Personifikation Asiens aus dem Kupferstich übernimmt, an die Stelle der hinter Asien platzierten Personifikation Afrikas aber nun zwei Figuren setzt: links von Asien Afrika in einer vom Kupferstich völlig unabhängigen Gestaltung, rechts als zusätzliche Figur Australien.

Dass die Erdkugel auf dem Stahlstich mit deutlicheren Umrissen von Ländern und Kontinenten sowie mit Längengraden und der Äquatorlinie versehen ist, entspricht der bisher insbesondere in Zusammenhang mit Pflanzen beobachteten gelegentlichen Tendenz der Kupferstiche zu stärkerem Detailrealismus (auch wenn die Umrisse auf der Kugel nicht realen geographischen Gegebenheiten entsprechen). Es stellt sich freilich die Frage, ob es hier, wo die Erdkugel als Bestandteil einer allegorischen Versinnbildlichung des Konzeptes ‚gesamte Menschheit' fungiert, wirklich angebracht ist, die Kugel durch Eintragen der Längengrade und der Äquatorlinie als ein wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse dienendes Modell zu präsentieren.

[65] „nous étions frappés d'un anathème éternel" (S. 35); „votre sang dont les mérites coulent sans cesse sur la terre" (S. 36).

Regina confessorum (Königin der Bekenner: Abb. 28-29)

Der Stahlstich zur Anrufung ‚Regina confessorum' zeichnet sich dadurch aus, dass sich bestimmte Partien eng an der Kupferstichvorlage orientieren, während andere Partien eine durchgreifende formale und inhaltliche Umarbeitung erfahren.

Eng ist der Bezug zur Vorlage im oberen Bildbereich: Die hier dominierende Marienfigur und der sie umgebende Baldachin kopieren die Vorlage bis hin zu Einzelheiten der Licht-Schattenverteilung und sogar der Linienführung (vgl. oben Abb. 6-7); die Physiognomie der Maria bleibt anmutig ganz im Sinne der Rokokovorlage und erfährt keinerlei Sentimentalisierung wie auf den vorhergehenden Beispielen; und während die Stahlstiche ansonsten dazu neigen, durch zusätzliche atmosphärische Elemente wie Dunstschleier den für die Vorlage so charakteristischen Eindruck einer sich scharf vom Papieruntergrund abhebenden Silhouette abzumildern, bleibt diese Silhouettenhaftigkeit hier zumindest im oberen Bilddrittel völlig erhalten.

Wie nahe die Stahlstiche gelegentlich den Vorlagen kommen, wird besonders anschaulich, wenn man an sich an dieser Stelle an die weiter oben besprochene ‚Regina sanctorum omnium' erinnert, die ebenfalls in größeren Partien die Vorlage regelrecht kopiert (vgl. besonders oben Abb. 20-21). Instruktiv ist dieses Nebeneinander deshalb, weil die beiden zugrundeliegenden Kupferstiche unterschiedliche künstlerische Handschriften aufweisen und die Stahlstiche diese Verschiedenartigkeit nicht nivellieren, sondern im Gegenteil deutlich reflektieren. (Ausschlaggebend für die stilistische Divergenz der beiden Kupferstiche ist in erster Linie, auch wenn die Umsetzung in den Kupferstich einen gewissen Anteil haben mag, die Autorschaft der Vorlagezeichnungen: Die ‚Regina confessorum' basiert auf einer Göz'schen Zeichnung aus dem von Isphording untersuchten Konvolut,[66] während die vergleichsweise biedere ‚Regina sanctorum omnium' auf der verschollenen Zeichnung eines weniger versierten, bislang nicht identifizierten Künstlers beruht.)

In Anbetracht der fast stupenden Detailtreue, die der Stahlstich in der oberen Bildhälfte erreicht, könnte man zunächst fast übersehen, dass von den beiden im Kupferstich vorgegebenen Putten über dem Kopf Mariens nur der rechte in den Stahlstich übernommen ist (bezeichnenderweise mit einem etwas üppigeren Lendentuch), während der linke durch zwei Quasten ersetzt wurde. Möglicherweise war der leicht komödiantische Effekt eines kopflosen Putto mit prallem Bauch, eine im Rokoko durchaus vertraute Figur, nicht mehr ganz nach dem Geschmack des mittleren 19. Jahrhunderts.

Auch die Bildpartie rechts unten könnte man bei flüchtigem Hinsehen zunächst als Kopie werten, ehe man feststellt, dass dies zwar auf die beiden Vordergrundfiguren zutrifft (beim hl. Ulrich rechts außen blieb auf dem Stahlstich sogar das winzige Fischattribut erhalten), aber nicht auf alle sonstigen Einzelheiten: Der Hintergrundskopf des bärtigen Mannes mit

[66] Isphording (wie Anm. 23), S. 296f.



Abb. 28: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 29: *Monument* 1851

Birett im Kupferstich ist auf dem Stahlstich durch einen Diakon mit Tonsur ersetzt;[67] der auf dem architektonischen Sockel liegende blühende Stab, der auf dem Kupferstich die linke Vordergrundfigur als den hl. Joseph identifiziert, ist auf dem Stahlstich verschwunden; und zu Häupten der Figurengruppe macht sich auf dem Stahlstich wieder die Tendenz bemerkbar, die Silhouettenhaftigkeit der Vorlage durch zusätzliche Dunstschwaden abzuschwächen.

Handelt es sich hier überall um Abänderungen von Details, so stechen die Figuren links unten, auf die sich das als Bildunterschrift verwendete Bibelzitat bezieht („[...] mittebant coronas suas ante thronum. Ap. 4.“), [68] auf den ersten Blick als völlig neu gestaltet und nicht mehr dem Rokoko verpflichtet ins Auge. Auf dem Kupferstich präsentiert der hl. Dominikus, den die Legende eng mit der Einführung des Rosenkranzgebetes assoziiert, auf einem Kissen die Gebetsschnur des Rosenkranzes sowie einen aus Rosenblüten bestehenden Kranz, eine Art vegetabile Krone; auf dem Stahlstich kniet an dieser Stelle der heilige König Ludwig XI. von Frankreich (reg. 1226-1270) und sind die Rosenkränze durch Krone und Zepter ersetzt. Aus dem Kupferstich wörtlich übernommen sind immerhin die Attribute des Dominikus, zum einen die Lilie, die auch zu den traditionellen Attributen Ludwigs zählt und außerdem einen Bezug herstellt zu den heraldischen Lilien des französischen Königshauses (die auf dem Stahlstich den Königsmantel schmücken); zum anderen die Weltkugel.[69] Als Begleiterin des Dominikus verweist sie normalerweise auf den Traum von dessen Mutter, sie werde einen Hund gebären, der die Welt entzünden werde; doch da auf dem Kupferstich der Hund fehlt, mag dort ein anderer Aspekt im Vordergrund stehen, nämlich die weltweite Verbreitung des Rosenkranzgebetes, die in der Kunst des 18. Jahrhunderts des öfteren thematisiert wird. Im neuen Kontext könnte sie, nun in unmittelbarer Nachbarschaft eines Königs, an das Herrschaftssymbol des Reichsapfels erinnern.

Die Haltung des Königs sowie die Kombination eines hellen Untergewands und eines dunklen Mantels orientieren sich zwar am Dominikus des Kupferstichs, doch kennzeichnen den König die Einzelheiten des Faltenwurfs seiner Gewandung und seine im Profil gegebene Physiognomie nachdrücklich als eine Figur des 19. Jahrhunderts. Deutlich und, wie man betonen muss, vorteilhaft weicht er dadurch von seinem Vorgänger ab, dass sein Blick nicht mehr wie bei Dominikus etwas diffus aus dem Bild heraus gerichtet ist, sondern zu Maria erhoben ist, wodurch die Beziehungslosigkeit beider Figuren auf dem Kupferstich nun auf dem Stahlstich durch eine klare Interaktion ersetzt ist.

---

[67] Der Heilige erinnert vom Typ her an den hl. Johann Nepomuk, bei dem es sich allerdings um einen Märtyrer handelt, dessen Gegenwart auf dem Stich zu den Bekennern schwer erklärbar wäre.

[68] Offenbarung 4,10: „Und sie legen ihre goldenen Kränze vor [dem] Thron nieder.“ (lat. *corona* auch ‚Krone‘).

[69] Eine thematisch verwandte Einbettung der Stahlstichfolge in den Kontext französischer Kultur erfolgt auf dem Stahlstich zur dritten ‚Agnus Dei‘-Anrufung, dem letzten des Buchs. Dort huldigt dem Lamm Gottes ein Monarch, neben dem ein Bediensteter mit Lilienschild kniet. Obwohl sämtliche Assistenzfiguren mittelalterlich oder frühneuzeitlich ausstaffiert sind, macht der (bartlose) Monarch selbst einen moderneren Eindruck und scheint eher die überzeitliche Idee des französischen Königtums zu repräsentieren (auf einem 1850 datierten, also während der Zweiten Französischen Republik entstandenen Kupferstich). Ob eine physiognomische Verwandtschaft mit dem zwei Jahre zuvor abgesetzten Bürgerkönig Louis Philippe angestrebt ist, muss dahingestellt bleiben.

Auch den Maria zugewandten und ihre Kronen in Händen haltenden Figuren links außen auf dem Stahlstich wird man, vergleicht man sie mit ihrem Äquivalent auf dem Kupferstich, eine sinnvollere Integration in das Gesamtensemble und eine bessere Abstimmung auf das Bibelzitat bescheinigen: Weder ist die gekrönte Figur des Kupferstichs (Heinrich II.?) in irgend einer Weise auf Maria bezogen, noch hat sie, wie es das Bibelzitat verlangen würde, die Krone vom Haupt genommen. Unter ästhetischem Gesichtspunkt kann freilich keine der beiden Lösungen überzeugen, weder die etwas unförmig zusammengesunkene Figur des Kupferstichs noch die ausgesprochen ungelenken Figuren des Stahlstichs. Stilistisch leugnen die letzteren, ähnlich wie der hl. Ludwig im Vordergrund, jede Verwandtschaft mit dem Rokoko, so dass man entlang der Köpfe der Gruppe links unten und der ausgestreckten Arme Ludwigs eine Diagonale ziehen könnte, die die Bruchstelle markieren würde, an der der Stahlstich in zwei stilistisch divergierende Bereiche zerfällt.

Virgo prudentissima (Weise Jungfrau; Abb. 30-31)

Eine ähnliche Bruchlinie, wie sie auf dem Stahlstich ‚Regina confessorum‘ beobachtet wurde, könnte man im Stahlstich der ‚Virgo prudentissima‘ ziehen, und zwar eine Horizontale, die die Darstellung in etwa in zwei Hälften teilt: Der obere Bildbereich orientiert sich eng an der Vorlage des Kupferstichs, auch wenn die Intervention des 19. Jahrhunderts deutlicher sichtbar wird als bei der ‚Regina confessorum‘; der untere Bildbereich ist gegenüber dem Kupferstich praktisch völlig neu gestaltet und lässt nur bei eingehendem Vergleich einen Zusammenhang erkennen. Insgesamt entfernt sich die ‚Virgo prudentissima‘ damit wesentlich weiter von der Vorlage als die ‚Regina confessorum‘, wo selbst im überarbeiteten Bereich links der Bruchstelle in etwa die Figurendisposition der Vorlage gewahrt wurde. Das Bild, so kommentiert Dorn den Kupferstich,

> stellt für Mariam umgeben mit vilen theils zu hochen Wissenschafften, theils zu andren freyen Künsten erforderlichen Instrumenten, wordurch angedeutet wird, daß Maria seye eine allerweiseste Jungfrau; sonderheitlich wird durch den Hahn [oben Mitte] die Wachtbarkeit : durch die Ameisen, so im Sommer ihre Nahrung für den Winter sammlen [Medaillon oben links], die Vorsichtigkeit : durch die Schlang [Medaillon oben rechts] aber die Gescheidheit Mariae angezeigt. [fol. 23r]

Die sinnbildlich zu verstehenden Tiere werden am oberen Bildrand durch Bild-Text-Kombinationen in die Darstellung integriert, die der Struktur Inscriptio-Pictura des Emblems entsprechen; besonders die seitlichen oval gerahmten Picturae (Ameisen, Schlange) lassen den Emblemcharakter deutlich hervortreten.

Alle diese Elemente aus der oberen Hälfte des Kupferstichs sind in den Stahlstich übernommen; die Marienfigur freilich hat im Zuge der Überarbeitung viel von ihrem Rokokocharakter verloren, sowohl was ihre nun wesentlich gefühlvollere Physiognomie als auch



Abb. 30: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 31: *Monument* 1851

was Einzelheiten der Gewandstruktur angeht (z.B. verzichtet der Stahlstich auf die unruhig gezackten Schlaglichter am linken Ärmel). Dass ihr Kleid hochgeschlossener ist als auf dem Kupferstich, überrascht nicht mehr; auch der Umstand, dass die nimbierte Scheibe mit dem Jesusmonogramm nach oben versetzt ist, Maria ihren Sohn also nicht mehr im Schoß, sondern im Herzen trägt, mag dem Dekorum des 19. Jahrhunderts geschuldet sein: dem Bestreben, den Blick der Betrachtenden nicht mehr auf den Unterleib der Gottesmutter zu lenken.

Die dominierenden Bestandteile des unteren Bereichs des Kupferstichs, Apollo (links) und Pallas Athene (rechts) als Repräsentanten der Künste und Wissenschaften sowie das Medaillon des umsichtigen, da doppelköpfig nach vorne und hinten blickenden Janus, wurden sämtliche nicht in den Stahlstich übernommen. Möglicherweise empfand es das 19. Jahrhundert nicht mehr als angebracht, christliche Inhalte (die Geistesgaben Mariens) durch Götter der heidnischen Antike zu versinnbildlichen, wie dies das Rokoko noch ganz unbefangen tat; vielleicht bereitete zur Entstehungszeit der Stahlstiche auch die vollständige Deutung dieser unteren Bildhälfte Schwierigkeiten: Die Figur der Athene ist auf dem Kupferstich nicht leicht zu identifizieren, da ihre Attribute in wenig charakteristischer Schrägsicht (Schild) wiedergegeben bzw. schwer erkennbar sind (Helm).[70]

Der Stahlstich holt stattdessen das, was auf dem Kupferstich nur als miniaturhafter Durchblick erscheint, nämlich die Szene mit Christus und den fünf klugen Jungfrauen, in den Vordergrund. Zwar wird noch die auf dem Kupferstich vorgegebene Figurendisposition (zwei Gruppen von Jungrauen zu Seiten der zentralen Christusfigur) übernommen, doch weisen die schlanken, statuarischen Figuren selbst mit ihren ruhig fallenden Gewändern keinerlei Bezug zum Rokoko auf. Dasselbe gilt von den Figuren in der Szene rechts außen, Mariä Tempelgang, ein gegenüber dem Kupferstich völlig neues Element, das auch in Barthes Text kurz erwähnt wird.[71] Die ornamentale Einfassung dieser beiden Szenen verarbeitet rechts unten zwar das Vokabular des Rokoko, kombiniert diesen Ansatz zur Stilkopie dann aber in unbekümmertem Eklektizismus mit den teigwerkartigen Formationen, die sich über der Jungfrauenszene wölben. Die naturalistischen Rosenwucherungen (mitte links, unten rechts) tun ein Übriges, um den Stahlstich von der Vorlage zu entfernen.

---

[70] Eigenartigerweise erläutert auch Dorn diese antiken Elemente nicht, obwohl auf dem Stich der ‚Virgo prudentissima' in der Serie I, der vom Stich der Serie II stark abweicht, auch Pallas Athene an sich leicht zu identifizieren ist. Vielleicht ist seine Bekundung in der Vorrede, er wolle die von Propst konzipierten Sinnbilder erklären, „so vil einem finsteren Verstand die Gedancken eines Hocherleichteten Ascetens, und Geistmanns zu errathen möglich ist" (fol.)(4r), doch kein bloßer Bescheidenheitstopos und deutet eine gelegentliche Überforderung an. Siehe hierzu auch Anm. 72.

[71] „Dès son enfance, elle fuit l'atmosphère corrompue du monde pour aller respirer l'air pur du sanctuaire." (S. 97)

Refugium peccatorum (Zuflucht der Sünder; Abb. 32-33)

Auch den Stahlstich zur Anrufung ‚Refugium peccatorum' kann man, ähnlich wie in den beiden vorhergehenden Beispielen, zunächst in zwei Bereiche aufteilen, die ganz unterschiedlich mit der Vorlage verfahren: einen Bereich, der die Vorgaben des Kupferstichs völlig ignoriert, nämlich das Mittelfeld, das das Brustbild der Maria mit Kind durch eine ganz im Stil des 19. Jahrhunderts gestaltete Ganzfigurenszene ersetzt, in der sich Hilfesuchende vor niederfahrenden Blitzen unter den Mantel Mariens flüchten; daneben einen Bereich, der sich wesentlich enger am Kupferstich orientiert, nämlich die aus ornamentalen und szenischen Elementen zusammengesetzte Zone um dieses Mittelfeld.[72]

Ein eingehender Vergleich dieser letzteren Zone auf Kupfer- und Stahlstich zeigt dann schnell, dass der Stahlstich die Vorlage in den Einzelheiten sehr frei umsetzt. Besonders interessant ist die Art und Weise, wie Ciappori, der die Vorzeichnung für diesen Stahlstich angefertigt hat, das dekorative Gerüst adaptiert, in das die einzelnen Szenen eingelagert sind. Dieses Gerüst hat durchweg an Substanz gewonnen; zum einen, indem die den unteren Bereich des zentralen Marienbildes rahmenden Anker (Sinnbild für Maria, die laut Dorn „in gröster Gefahr das Schifflein unser Seelen von Untergang befreyet", fol. 33r) massiver in Erscheinung treten und zusätzlich mit Schiffstauen umschlungen sind; zum anderen, indem die Ornamente gewissermaßen eingedickt sind. In diesem Zug hat sich nicht nur ihr Volumen verändert, sondern auch ihr Stil: Sie haben an vielen Stellen den Felsen- und Muschelwerk assoziierenden Charakter des Rocailleornaments verloren und sich zu fleischigen pflanzlichen Gebilden gewandelt, die teilweise an Akanthus erinnern.

Auch die Gesamtanlage des Gerüsts wurde nicht unverändert übernommen. Der Kupferstich zeigt, vereinfacht gesagt, eine zweigeschossige Anlage, bei der die Kartusche mit der Vision des Petrus als Sockel dient für einen aus dem Marienbild und zwei weiteren Kartuschen bestehenden Aufsatz. Der Bewegungsschwung des Sockels nach links sowie das angedeutete Kippen des Aufbaus nach rechts sorgen hier insgesamt für ein labiles Gebilde,

[72] Links oben: „David … verschonet dem Nabal auf das Fußfällige Bitten der Abigail seines Weibs … also verschonet auch Gott auf Fürbitt Mariä denen Sünderen"; rechts oben: „Adonias fürchtete den Zorn des Königs Salomons, dahero suchte er Freyheit beym Altar … ein solch privilegierter Altar … ist Maria allzeit gewesen den Sündern"; links unten: „Maria ist gleich dem Thurn Pharos, so denen im Meer Schiffenden leuchtet"; rechts unten: „Maria ist eine Zufluchts-Stadt" (Dorn, fol. 43r).
Die zentrale Darstellung der unteren Bildhälfte zeigt die Vision des Petrus in Joppe, wie sie in Apostelgeschichte 10, 11 ff. berichtet wird: „Er sah den Himmel offen und eine Schale auf die Erde herabkommen… Darin lagen alle möglichen Vierfüßler, Kriechtiere der Erde und Vögel des Himmels. Und eine Stimme rief ihm zu: Steh auf, Petrus, schlachte und iss! Petrus aber antwortete: Niemals, Herr! Noch nie habe ich etwas Unheiliges und Unreines gegessen. Da richtete sich die Stimme ein zweites Mal an ihn: Was Gott für rein erklärt, nenne du nicht unrein!" Später gewinnt Petrus aus der Vision diese Erkenntnis (34 f.): „Wahrhaftig, jetzt begreife ich, dass Gott nicht auf die Person sieht, sondern dass ihm in jedem Volk willkommen ist, wer ihn fürchtet und tut, was recht ist." Im mariologischen Kontext lässt sich diese Szene so interpretieren, dass sich auch ‚unheilige und unreine' Menschen an Maria als ‚Zuflucht der Sünder' wenden können; Barthe argumentiert im *Monument* in diesem Sinn (S. 180). Dorn konnte sich, wie es scheint, keinen rechten Reim auf den Einbezug dieser Szene machen und sieht in ihr offenbar den Einzug der Tiere in die Arche Noah: „Ja, Maria, wie der untere Theil des Bildes fürstellet, ist eine lebendige Arch, so die Sünder von Untergang befreyet." (fol. 43r)



Abb. 32: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 33: *Monument* 1851

das dann auf dem Stahlstich eine deutliche Stabilisierung erfährt: Rechts außen werden der Anker nach unten bzw. der rechte ornamentale ‚Arm' des Untergeschosses nach oben gezogen, so dass sich beide berühren. Dadurch besteht keine Gefahr mehr, dass das Obergeschoss nach rechts kippt, denn das Untergeschoss bietet ihm nun eine sich quer über das ganze Bild erstreckende Auflagefläche. Gleichzeitig wird die Anlage stärker symmetrisch ausgerichtet als auf dem Kupferstich und ist die dortige unruhige Silhouette einem eher blockhaften Erscheinungsbild gewichen. Zusammen mit der erwähnten Verfettung der Ornamente führt dies dazu, dass der Stahlstich die spannungsreiche, dynamische Eleganz des Rokokos eingebüßt hat und gegenüber der Vorlage schwerfällig und überladen wirkt. Ciappori hat die Vorlage einer Metamorphose unterworfen, die wenig Gespür zeigt für die spezifischen Qualitäten des Rokoko.

Sancta trinitas unus deus (Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott; Abb. 34-35)

Das den Kupferstich dominierende A steht Dorn zufolge aufgrund seiner Dreiecksform sowie aufgrund seiner Position zu Beginn des Alphabets (Offenbarung 22, 13: „Ich bin das Alpha und das Omega") für den dreifaltigen Gott; der im Alphabet folgende Buchstabe B, der im Kupferstich, wesentlich kleiner dimensioniert, unmittelbar an den Querbalken des A gerückt ist, „bedeutet Mariam, welche nach der heiligen Dreyfaltigkeit die nächste und höchste ist, indeme sie als ein auserwählte Tochter des Göttlichen Vatters, glorwürdige Mutter des Göttlichen Sohns, und geliebte Braut des heiligen Geists mit dem A die nächste Verwandtschafft hat."[73] (Dorn, fol. 9v)

Der Kupferstich belässt es nicht dabei, dieses Verhältnis zwischen Maria und dem dreifaltigen Gott durch Buchstabensymbolik zu veranschaulichen, sondern integriert auch die vier Personen selbst in die Darstellung. Dies geschieht weitgehend auf durchaus sinnfällige Weise, indem die drei göttlichen Personen an den Ecken der durch das A gebildeten Dreiecks platziert sind und Maria von dem A dachartig schützend überfangen wird; weniger glücklich ist, dass Maria und der auf der symbolischen Ebene ihr entsprechende Buchstabe B relativ weit voneinander entfernt sind.

Der Stahlstich übernimmt die Disposition der vier rhombusartig um das zentrale A angeordneten Figuren, verzichtet allerdings darauf, Maria auch symbolisch durch den Buchstaben B zu repräsentieren, und kann sie so, der Bildaussage durchaus förderlich, näher an das schützende Dach des A heranrücken. Die einzelnen Figuren übernehmen zwar Haltungs- und Bewegungsmotive der Vorlage (die vor der Brust gefalteten Hände der Maria, das Heranschweben des Heiligen Geistes, die ausgebreiteten der Arme Gottvaters, die Art, wie Christus das Kreuz mit dem linken Arm umfasst), sind aber ansonsten völlig neu gestaltet.

[73] Aus der lateinischen Version von Dorns Erläuterungstext geht hervor, dass B auch als erster Buchstabe der Phrase ‚Beata virgo' für Maria steht.





Abb. 34:Klauber 1781 (IIb)

Abb. 35: *Monument* 1851

Dabei sind in diesem Fall nicht nur Physiognomien und Gewandstrukturen den Mitte des 19. Jahrhunderts in der religiösen Kunst gängigen Formeln angepasst, verändert haben sich auch die Proportionen der Figuren bzw. die Größenverhältnisse zwischen der von der Darstellung insgesamt eingenommenen Fläche und den Figuren. Offenbar wurden das irrationale Schweben eines Torsos auf einer Wolkenbank (Maria) bzw. das Figurinenhafte (göttliche Personen) als nicht befriedigend empfunden, so dass Maria zur Ganzfigur ergänzt und die Dreifaltigkeit ihr größenmäßig angenähert wurde. Insgesamt werden dadurch die nervöse Kleinteiligkeit und das Verspielt-Dekorative der Vorlage aufgegeben zugunsten einer statuarisch ausgewogenen, die Würde des Bildgegenstands betonenden Anlage mit einem Zug ins Monumentale; das visionäre Element wird dadurch betont, dass das A nun nicht mehr wie auf dem Kupferstich als kantiges, plastisches Objekt wiedergegeben ist, sondern zu einer atmosphärischen Erscheinung entmaterialisiert ist.

Diesen Tendenzen, den Rokokocharakter abzustreifen, entsprechen auch die Tilgung der Puttenköpfe zu Seiten Gottvaters sowie die Art und Weise, wie die Szene links unten adaptiert wurde. Die hier dargestellte Figur wird durch die ihr zugeordneten Worte „A A A Domine“ sowie Dorns Text (fol. 9r: „Disen Buchstaben A hat Jeremias dreymahl ausgesprochen mit dem Beysatz: Herr Gott sihe! ich kan nit reden“) als der Prophet Jeremias identifiziert (Jeremia 1, 6ff.); das Motiv des Engels, der sich mit einer durch eine Zange gehaltenen glühenden Kohle dem Mund des Propheten nähert, gehört allerdings zu Jesaja (Jesaja 6, 6f.). Nicht nur die Figuren dieser Szene haben im Stahlstich ihren Rokokocharakter verloren; der Stahlstich ersetzt auch das phantastische, mit einem Puttenkopf angereicherte Versatzstück ornamentaler Architektur durch einen wesentlich nüchterneren Bau, der sich nur nach rechts hin einen ornamentalen ‚Ausläufer‘ bewahrt hat.

Bis zu einem gewissen Grad konterkariert werden die diversen Purifizierungsmaßnahmen zwar dadurch, dass der Stahlstich am unteren Bildrand eine vegetabile Ornamentleiste einfügt, aus der seitlich Pflanzen vertikal emporwachsen; eine stilistische Anbindung an die Vorlage erfolgt dadurch allerdings nicht, da sich die Leiste eher an der Formensprache des 16. Jahrhunderts orientiert. Insgesamt hat sich dieser Stahlstich so weit von seiner Vorlage entfernt, dass, betrachtet man ihn isoliert, nichts mehr darauf hindeutet, dass er seine Ursprünge in einer Bilderfindung des Augsburger Rokoko hat. Eine ähnlich radikale Metamorphose kennzeichnet auch das nun folgende letzte Beispiel, die Stiche zur Anrufung ‚Turris davidica‘.

Turris davidica (Turm Davids; Abb. 36-37)

Der Kupferstich zeigt bildfüllend den dem Hohenlied entnommenen metaphorischen Turm Davids (vgl. 4,4: „Wie der Turm Davids ist dein Hals, / in Schichten von Steinen erbaut; tausend Schilde hängen daran, / lauter Waffen von Helden.“)[74] sowie, ihm vorgeblendet in Form eines kartuschenförmig gerahmten Brustbildes, Maria als die Person, auf die die Metapher angewandt wird. (vgl. Dorn, fol. 36r f.: „also zieret Maria als ein Majestätischer Thurn Davids das himmlische Jerusalem“; „Maria ist der allerhöchste und schönste Himmels-Thurn“; Maria als „Zufluchts-Thurn“, „Schutz-Thurn [...] umhangt mit tausend Schilden und Waffen“). Der Rahmen der Kartusche besteht, abgesehen von Rocailleornamenten am unteren Bildrand, aus Elementen, die auf David und damit wiederum auf den metaphorischen Bereich verweisen, nämlich aus Attributen des Hirtenlebens, Waffen und dem Kopf Goliaths.

Unter inhaltlichen Gesichtspunkten würde es sich anbieten, die Kartusche als eines der „tausend Schilde“ zu interpretieren, mit denen der Turm behängt ist. Nähere Betrachtung zeigt freilich, dass sich der Kupferstich zumindest nicht darum bemüht, einen solchen Zusammenhang überzeugend bildlich darzustellen (man beachte insbesondere, wie sich Hirtenschaufel, Speer und Turmzinnen überlagern); letztlich kombiniert er Turm und Kartusche zu einem Artefakt, das auf der Fläche als dekoratives Ensemble wirken und nicht auf seine räumliche Stringenz hin befragt werden soll. Ein Blick an den unteren Rand der Darstellung verdeutlicht, wie sich der Kupferstich geradezu weigert, einen Bildraum zu konstruieren: Hier wird der Eindruck erweckt, als habe man die Erdscholle, auf der der Turm steht, aus dem Boden ausgestochen und herausgelöst, um den Turm dann in einen neuen, unräumlichen Kontext transferieren, d.h., auf den weißen Papieruntergrund applizieren zu können. Selbst die Quellwolken hinter dem Turm schaffen in ihrer Stilisierung und Formelhaftigkeit keinen echten atmosphärischen Raum, sondern erscheinen als etwas, das zusammen mit Turm und Kartusche ausgeschnitten und auf das Papier appliziert wurde.

Es ist wichtig, sich diese unräumliche Anlage des Kupferstichs nachdrücklich zu vergegenwärtigen, denn gerade hier greift der Stahlstich korrigierend ein. Die provokant fragmentarische, aus einem räumlichen Kontext herausgerissene Erdscholle des Kupferstichs wird zurückversetzt in ein Landschaftsambiente mit üppiger Vegetation und einen weit in die Tiefe gestaffelten Bildraum, der den Blick, sobald er die Pflanzenwucherungen des Mittelgrunds durchdrungen hat, über ein Gewässer hinweg bis zu einer fernen Hügelkette mit einzelnen verstreuten Baulichkeiten führt. (Bei näherem Studium des Vordergrunds gibt die zerfurchte Struktur des Erdreichs allerdings noch ihre Herkunft von der herausgerissenen Erdscholle des Kupferstichs zu erkennen.)

Als weitere raumschaffende Maßnahme werden Turm und Landschaft in einen atmosphärischen Kontext eingestellt, indem die formelhaften Wolken des Kupferstichs zu sorgfältig modellierten, dreidimensionalen Gebilden im Mittelgrund ausgearbeitet werden und indem

[74] Diese Stelle wird auf dem Kupferstich nicht zitiert; auf dem Stahlstich flankiert das Zitat links und rechts die bildliche Darstellung.



Abb. 36: Klauber 1781 (IIb)



Abb. 37: *Monument* 1851

der Hintergrund des Stahlstichs mit sehr differenzierten Wolken und Dunstschleiern aufgefüllt wird. Insbesondere die landschaftlichen und atmosphärischen Elemente bewirken, dass der Kupferstich hier in etwas umgewandelt wird, was den typischen Stahlstichveduten des 19. Jahrhunderts sehr nahe kommt.

Eine weitere durchgreifende strukturelle Änderung des Stahlstichs besteht darin, dass sich die beiden zentralen Bildelemente, der Turm und Maria, nun nicht mehr überlagern, sondern vertikal übereinander geschichtet werden. In diesem Zuge wird zugleich das gerahmte Brustbild der Maria ersetzt durch eine als visionäre Realpräsenz zu verstehende Ganzfigur der Maria. Dabei klingt das Konzept der ‚gerahmten' Maria durchaus nach in der Art und Weise, wie Wolken, Engel und Ausbuchtung des oberen Bildrands eine Art Kreis um Maria herum beschreiben. Während im Kupferstich die Überlappung von gerahmter Maria und Turm nicht mit einer klaren Verortung der Kartusche in einem räumlichen Gefüge verbunden war, ist die Marienfigur im Bildraum des Stahlstichs klar positioniert: Sie steht auf den Zinnen des Turms oder schwebt doch zumindest so knapp darüber, dass der Saum ihres Gewandes die Zinnen überlappt. Sowohl Maria als auch die (im Kupferstich noch nicht vorhandenen) Engel haben nichts mehr mit dem Rokoko zu tun und entsprechen in der sakralen Kunst des 19. Jahrhunderts gängigen Typen.

Auch den für die Bildaussage wichtigen, auf David verweisenden Attributen, die nach Aufgabe des ‚Bild im Bild'-Konzepts nicht mehr als Bilderrahmen fungieren können, wird ein präzise definierter Ort im Bildraum zugewiesen: Sie werden zu einem dekorativen Arrangement gebündelt und am Mittelgeschoß des Turmes befestigt, oben und unten flankiert von den aus dem Kupferstich übernommenen, nun aber in Reih und Glied gebrachten Schilden. Bei diesen Attributen kommt es zu einigen motivischen Veränderungen gegenüber dem Kupferstich, indem zusätzlich Harfe und Krone eingeführt werden, der Kopf des Goliath hingegen nun fehlt; Letzteres möglicherweise deswegen, um die trotz der militärischen Metaphorik eher poetisch-idyllische Gesamtstimmung nicht zu stören.

Ein gewisser surrealer Effekt entsteht dadurch, dass sowohl die Marienfigur als auch die Attribute Davids im Vergleich zum Turm und zu den Bäumen als überdimensioniert erscheinen. Nun sind zwar auch schon auf dem Kupferstich der Turm und die Kartusche mit dem Marienbild nach unterschiedlichen Maßstäben gestaltet, doch da der Kupferstich, wie erwähnt, keinen Bildraum schafft, in dem die beiden Objekte verortet werden, setzt man die Maßstäbe nicht zueinander in Relation. Diese divergierenden Maßstäbe werden erst dann als widersprüchlich wahrgenommen, wenn die Objekte in einen gemeinsamen Bildraum eingestellt und räumlich klar zueinander in Beziehung gebracht werden, wie es auf dem Stahlstich geschieht. Natürlich hätte man dort im Zuge der Adaption der Vorlage die Marienfigur und die Attribute Davids verkleinern und damit dem Maßstab des Turms anpassen können; doch schien es wichtiger, für den gedanklichen Gehalt der Darstellung wichtige Elemente markant in Erscheinung treten zu lassen.

5.

In verkleinerten Kopien kehren die 58 Stahlstiche des *Monument* in der 1857 und 1864 ebenfalls bei Camus aufgelegten *Paraphrase des litanies de la très-sainte Vierge* wieder,[75] verfasst von Abbé Augustin Jaubert.[76] 43 dieser Stiche sind signiert ‚P. A. Varin'; weitere Namen von Stechern bzw. Vorzeichnern tauchen nicht auf. Sella bildet in ihrem Buch zum europäischen Andachtsbild einen Druckbogen mit vier Stichen aus der Serie ab, dessen handschriftlicher Vermerk „Collection gravée par moi Ad. V." die Auflösung der Signatur ‚P. A. Varin' als Pierre-Adolphe Varin nahelegt (und darüber hinaus als Indiz gewertet werden kann, dass auch ein Großteil der Serie im Monument auf Pierre-Adolphe zurückgeht).[77] 18 Stiche sind durch Jahresangaben in den Zeitraum 1851-57 datiert, was in Einklang mit dem Erscheinungsjahr 1857 der 1. Auflage der *Paraphrase* steht. Dass diese Stichserie auch außerhalb des Buchkontexts vermarktet wurde, belegt die Abbildung eines Spitzenbildes (‚Mère de la divine grace') in Rosenbaum-Dondaines Studie zum französischen Andachtsbild.[78]

Vergleicht man die einander entsprechenden Darstellungen im *Monument* und in der *Paraphrase*, so stellt man fest, dass es zu keinen nennenswerten konzeptuellen oder motivischen Eingriffen kommt, lediglich zu kleineren Akzentverschiebungen im Bildgefüge: So erhält auf dem Stich ‚Esprit Saint qui êtes Dieu' in der *Parapharase* (Abb. 38) der Durchblick in die Ferne etwas mehr Raum als im entsprechenden Stich ‚Spiritus sancte deus' des *Monument* (Abb. 39), was vor allem dadurch erzielt wird, dass ein etwas größere Abstand das Blumenbukett am unteren Rand des Marienmedaillons und das Architekturversatzstück unterhalb davon trennen.

Weit mehr als diese geringfügigen Abweichungen fesselt es, wie viele Details bei der Verkleinerung der Darstellungen von ca. 13,5 x 8,5 cm (*Monument*) auf ca. 8 x 4,5 cm (*Paraphrase*) erhalten blieben, was ein bereits im *Monument* sehr kleinteiliges Ensemble wie der untere Bereich des Stiches zu ‚Arca foederis' bzw. ‚Arche d'alliance' besonders eindrucksvoll vor Augen führt (Abb. 40-41). Auf diese Weise entstehen Miniaturen mit feinster Ausarbeitung und Detailschärfe, wie sie in dieser extremen Ausprägung in der Augsburger Andachtsgraphik des 18. Jahrhunderts, in der die Stiche wurzeln, nie begegnen; Miniaturen, die außerdem (ähnlich wie die Stiche im *Monument*) durch breite unbedruckte Randstreifen angemessen gerahmt und zur Geltung gebracht werden. Sie machen so die *Paraphrase* zu einem ausgesprochenen Kabinettstück, dessen Erscheinungsbild insgesamt noch

---

[75] In beiden Auflagen wird das Erscheinungsjahr nicht genannt. 1857 kann deswegen als Erscheinungsjahr bzw. terminus post quem bestimmt werden, weil die Druckempfehlung des Generalvikars von Reims und die Druckerlaubnis des Erzbischofs von Reims auf den 23. Juli 1857 datiert sind. Das erschlossene Erscheinungsjahr 1864 für die 2. Auflage ist der bibliographischen Beschreibung im Katalog der Bibliothèque Nationale de France entnommen.
[76] Todesanzeige in *Polybiblion* (wie Anm. 14, 1888, S. 179): „chanoine honoraire de Périgueux, écrivain, poète et compositeur de talent, mort à l'âge de 84 ans." In der von Savart erstellten Liste (katholische Autoren mit vier oder mehr Publikationen in den Jahren 1851-70; vgl. Anm. 1) taucht Jaubert nicht auf.
[77] Sella (wie Anm. 2), S. 60.
[78] Catherine Rosenbaum-Dondaine: *L'image de piété en France 1814-1914*, Ausst.-kat. Paris 1984, S. 20.



Abb.38: *Monument* 1851



Abb. 39: *Paraphrase des litanies* 1857



Abb. 40: *Monument* 1851



Abb. 41: *Paraphrase des litanies* 1857

weiter als im Falle des *Monument* entfernt ist von den oft recht nachlässig gedruckten Augsburger Andachtsbüchern.

Größere Unterschiede zwischen *Monument* und *Paraphrase* ergeben sich bezüglich der gestochenen Textbeigaben, die in der *Paraphrase* nun sämtliche ins Französische übersetzt und häufig in ihrer Anzahl reduziert sind. Im Stich ‚Esprit saint qui êtes Dieu' (*Paraphrase*) wird etwa von den fünf die Darstellung wellenförmig umfließenden biblischen Zitaten des Stiches ‚Spiritus sancte deus' (*Monument*) nur das Zitat rechts unten übernommen („Ave Sponsa Spiritus Sancti"), das nun übersetzt („Je vous salue, Epouse du Saint-Esprit") als Bildunterschrift genutzt wird. Dieser Popularisierungstendenz, die insbesondere im Verzicht auf Latein zum Ausdruck kommt, entspricht es, dass die Begleittexte nun im Unterschied zu denen Barthes ganz ohne den gelehrten Apparat aus Quellennachweisen auskommen.[79]

Das Thema der Weitergabe und Verbreitung der Bilderfindungen bzw. Stahlstiche aus Barthes *Monument* dürfte mit diesen knappen Hinweisen auf Jauberts *Paraphrase* erst angerissen sein. Man müsste, wollte man dieses Thema weiter verfolgen, zum einen mehrere Einträge in Amarals Bibliographie näher in Augenschein nehmen,[80] zum anderen Bibliothekskataloge nach weiteren Publikationen durchforsten, die möglicherweise auf die von Varin u.a. angefertigten Stahlstiche zurückgreifen[81] – erneut ein Beispiel dafür, dass die vollständige Erfassung der Rezeptionsgeschichte der Klauber'schen Kupferstiche zur Lauretanischen Litanei ein äußerst aufwändiges Unterfangen wäre.

[79] Auf der Titelseite ist dem eigentlichen Titel die Phrase „Aux enfants de Marie" als Benennung der Zielgruppe des Buches vorgeschaltet. Man könnte einen Zusammenhang mit den sog. Marienkindervereinen vermuten, die ihre Wurzeln in den Aktivitäten religiöser Frauengemeinschaften hatten, die auf dem Gebiet der Mädchenbildung tätig waren (vgl. Selina Krause: *‚Marienkinder' im Katholizismus des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2010). Doch ist daran zu erinnern, dass auch der ‚Prospectus' des *Monument* als Zielgruppe „tous les enfants de Marie" benennt, dies in einem Kontext, der nahe legt, dass mit der Metapher alle Marienverehrer(innen) gemeint sind.

[80] Amaral (wie Anm. 9, S. 14 f.) erwähnt illustrierte italienische und spanische Übersetzungen des *Monument* (*Monumento alla gloria di Maria* bzw. *Monumento a la gloria de María*; mehrere Ausgaben 1852 ff.); es müsste selbstverständlich im Einzelnen überprüft werden, ob tatsächlich die hier besprochenen Stahlstiche verwendet wurden. Ebenfalls bei Amaral genannt wird eine durch Domingo Sugrañes eingerichtete spanische Übersetzung des Dorn'schen Buches: *Paráfrasis de las letanías lauretanas en alabanza de la Vírgen Santísima, ... ilustrada con 60 preciosisimas láminas en acero*, Barcelona 1865. Das Digitalisat bei Google Books (eingesehen Mai 2013) enthält leider keine Illustrationen; doch verweist das Vorwort auf die Herkunft der Stahlstiche aus Paris: „trabajo ... salido de las manos de los grabadores mas acreditados de Paris."

[81] *Litanies de Notre-Dame : paraphrase illustrée des litanies de la Très Sainte-Vierge*, Namur : 1901[?]. Der Katalog der Roesch Library, University of Dayton, vermerkt dazu: „Illustrations are copies of those by J.B. Klauber for a similar work written by F.X. Dornn, which first appeared around 1750 and was subsequently often reprinted."

Anhang 1

Chronologische Übersicht über die Augsburger Drucke mit der Kupferstichserie der Brüder Klauber zur Lauretanischen Litanei

dt. = deutsch (Dorn, *Lauretanische Litaney* [*Litanei*])
lat. = lateinisch (Dorn, *Litaniae lauretanae*)
fr. = französisch (*Paraphrase des litanies de Notre Dame de Lorette*)

Die Übersicht enthält außerdem Angaben, welche Version der Serie (I, IIa, IIb) verwendet wurde und in welcher Form beteiligte Personen auf den Kupferstichen genannt werden.

			Frontispiz	Anrufungen	
1749	dt.	Augspurg : Burckhart	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	I
1750	lat.	Augustae Vindelicorum : Sumptibus Joannis Baptistae Burckart	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	I
1754	dt.	Zweyte vermehrte Auflag[82] Augspurg : Johann Bapt. Burckhart	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	I
1758	lat.	Editio Secunda. Augustae Vindelicorum : Sumptibus Joannis Baptistae Burckhart	R.P. Udal. Probst S.I. invenit. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	IIa
1763	dt.	Dritte vermehrte Auflag. Augspurg : Johann Baptista Burckhart	R.P. Udal. Probst S.I. invenit. Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	IIa
1768	dt.	Vierte vermehrte Auflag Augspurg : Johann Baptista Burckhard	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. *oder* Ios. et Ioa. Klauber Cath.	I

[82] Den über elektronische Kataloge nachweisbaren Exemplaren der 2.-4. deutschen Auflage ist häufig eine Ausgabe von Dorns Gebetbuch *Grosser Kern in kleiner Schale(n)* (erstmals erschienen 1754) beigebunden. Später lässt sich diese Praxis nicht mehr nachweisen; allerdings scheint der von der 5. bis zur 9. Auflage verwendete Vermerk „und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrt“ einen Bezug zum *Grossen Kern* herzustellen. Wie genau dieser Vermerk zu interpretieren ist, muss offen bleiben. Der Vermerk kann sich jedenfalls kaum auf die kurzen Texte zu Marienfesttagen am Ende des Buches beziehen, da diese Texte auch in früheren deutschen Auflagen abgedruckt werden, in denen der Vermerk noch fehlt.

1771	lat.	Editio tertia Augusta Vindelicorum : Sumptibus Matthaei Rieger et filiorum	R. P. Udal. Probst S.I. inven. Klauber Cath. sc. et exc. A. V.	Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	IIa
1781	fr.	Premiere edition Augsbourg : Aux Dépens des Freres Klauber, Graveurs en Taille-douce	F[ra]tres Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Klauber Cath. sc, et exc. A.V.	IIb
1783	dt.	5. verbesserte, und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage Augsburg : Bey M. Riegers sel. Söhnen[83]	?	?	?
1798	dt.	Sechste, verbesserte und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage Augsburg: Matthias Riegers sel. Buchhandlung[84]	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. (*gelegentlich ohne sc.*)	I
1809	dt.	Siebente, verbesserte und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage Augsburg : Matthias Riegers sel. Buchhandlung	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc.	I
1831	dt.	Achte, verbesserte und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage Augsburg : Matthias Riegers sel. Verlags-Buchhandlung	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc.	Ios. et Ioa. Klauber Cath. sc. (*gelegentlich ohne* sc.)	I
1839	dt.	Neunte, verbesserte und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage Augsburg : Math. Rieger'sche Buchhandlung	F[ra]tres Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	IIb
1840	dt.	Neunte, verbesserte und mit dem Kern täglicher Andachten vermehrte Auflage Augsburg : Math. Rieger'sche Buchhandlung	F[ra]tres Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	Klauber Cath. sc. et exc. A.V.	IIb

[83] Die Angaben zu dieser Auflage beruhen auf dem elektronischen Katalog der New York Public Library; vgl. hierzu Anm. 36.
[84] Matthias Rieger war der Sohn Matthäus Riegers.

Anhang 2

Übersicht über die Stahlstiche in Barthe, *Monument à la gloire de Marie*

Frontispiz	1850	P. A.Varin
Kyrie eleison (Herr, erbarme dich)	1847	P. Adolphe Varin **s.**
Christe eleison (Christus, erbarme dich)	1847	P. A^{phe} Varin s.
Kyrie eleison (Herr, erbarme dich)	1847	Varin
Christe audi nos (Christus, höre uns)		A. Varin
Christe exaudi nos (Christus, erhöre uns)	1848	A.Varin s.
Pater de coelis deus (Gott Vater im Himmel)		P. A.Varin s.
Fili, redemptor mundi deus (Gott Sohn, Erlöser der Welt)	1848	P. A.Varin s.
Spíritus sancte deus (Gott Heiliger Geist)	1847	P. A.Varin s.
Sancta trinitas unus deus (Heiligste Dreifaltigkeit, ein Einiger Gott)	1848	P. A.Varin s. Cl. Ciappori del.
Sancta Maria (Heilige Maria)	1848	P. A.Varin sculp. Cl. Ciappori del.
S[ancta] dei genitrix (Heilige Mutter Gottes)	1848	P. A.Varin
S[ancta] virgo virginum (Heilige Jungfrau über allen Jungfrauen)		P. A.Varin
Mater Christi (Mutter Christi)	1848	P. A.Varin
Mater divinae gratiae (Mutter der göttlichen Gnade)	1848	P. A.Varin Ciappori Ciappori figur[avit]
Mater purissima (Reine Mutter)	1848	P. A.Varin s.
Mater castissima (Keusche Mutter)	1848	P. A.Varin s.
Mater inviolata (Unversehrte Mutter)	1848	P. A.Varin
Mater intemerata (Unbefleckte Mutter)	1848	P. A.Varin s.
Mater amabilis (Liebenswürdige Mutter)	1849[?]	P. A.Varin scul. Cl. Ciappori del.
Mater admirabilis (Wunderbare Mutter)	1849[?]	Cl. Ciappori del.
Mater creatoris (Mutter des Schöpfers)		A. Portier sculp.
Mater salvatoris (Mutter des Erlösers)		A. Portier sculp.
Virgo prudentissima (Weise Jungfrau)	1849	P. A.Varin s. C. Ciappori del.
Virgo veneranda (Ehrwürdige Jungfrau)	1849	P. A.Varin s. C. Ciappori del.
Virgo praedicanda (Lobwürdige Jungfrau)	1849	P. A.Varin
Virgo potens (Mächtige Jungfrau)	1849	P. A.Varin s.
Virgo clemens (Gütige Jungfrau)	1846	P. A.Varin
Virgo fidelis (Getreue Jungfrau)	1849	gravé par A. Portier

Speculum justitiae (Spiegel der Gerechtigkeit)	1849	P. A.Varin
Sedes sapientiae (Thron der Weisheit)	1849	P. A.Varin s.
Causa nostrae laetitiae (Ursache unserer Freude)	1846	P. A.Varin s.
Vas spirituale (Kelch des Geistes)	1849	gravé par A. Portier
Vas honorabile (Kostbarer Kelch)	1849	P. A.Varin s.
Vas insigne devotionis (Kelch der Hingabe)	1849	P. A.Varin s.
Rosa mystica (Geheimnisvolle Rose)	1850	P. A.Varin s.
Turris Davidica (Turm Davids)		P. A.Varin s. Cl. Ciappori del.
Turris eburnea (Elfenbeinerner Turm)		Ch. Beyer sc.
Domus aurea (Goldenes Haus)		Ch. Beyer
Foederis arca (Bundeslade)		
Ianua coeli (Pforte des Himmels)		
Stella matutina (Morgenstern)		Ch. Lalaisse sc. Cl. Ciappori del.
Salus infirmorum (Heil der Kranken)		Ch. Lalaisse sc.
Refugium peccatorum (Zuflucht der Sünder)		P. A.Varin s. Ciappori del.
Consolatrix afflictorum (Trösterin der Betrübten)	1850	P. A.Varin s.
Auxilium Christianorum (Helferin der Christen)		A^{dee} Varin s.
Regina angelorum (Königin der Engel)	1850	A^{dee} Varin s.
Regina patriarcharum (Königin der Patriarchen)		
Regina prophetarum (Königin der Propheten)		
Regina apostolorum (Königin der Apostel)	1850	P. A.Varin
Regina martyrum (Königin der Märtyrer)	1850	P. A.Varin s.
Regina confessorum (Königin der Bekenner)		Ch. Lalaisse sc.
Regina Vírginum (Königin der Jungfrauen)		Ch. Lalaisse sc.
Regina sanctorum omnium (Königin aller Heiligen)		
Regina sine labe concepta (Königin, ohne Erbsünde empfangen)		
Agnus Dei qui tollis peccata mundi (Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt)	1850	P. A.Varin s.
Agnus Dei... (Lamm Gottes...)	1850	P. A.Varin s.
Agnus Dei... (Lamm Gottes...)	1850	P. A.Varin s.

Abbildungsnachweis:

Abb. 2, 5, 9, 13: Staatsbibliothek zu Berlin – PK; 50 MA 29130;
http://stabikat.sbb.spk-berlin.de/DB=1/XMLPRS=N/PPN?PPN=665333161
Abb. 18: Universitätsbibliothek Augsburg, 221/BM 8530 D713
alle anderen Abb.: Verfasser

Dieses Dokument wurde im Juni 2013 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.